

GEGENWARTSKUNST – MANIERISMUS

TOPOI DER ALTERITÄT IN DER KUNSTHISTORISCHEN LITERATUR

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Evangelos Zoidis

Angenommen im Frühjahrssemester 2016

auf Antrag der Promotionskommission:

Prof. Dr. Sebastian Egenhofer (hauptverantwortliche Betreuungsperson)

Prof. Dr. David Ganz

Prof. Dr. Carola Jäggi

Zürich, 2016

Inhalt

Einleitung	5
------------------	---

ERSTER TEIL – GEGENWARTSKUNST ALS TOPOS DER ALTERITÄT

I. Gegenwartskunst und die Krise der Moderne	13
II. Gegenwartskunst als Topos der Alterität	25
II. 1. Ästhetische und Ethische Alterität	39
II. 2. Alterität der Subjektivität	81

ZWEITER TEIL – MANIERISMUS ALS TOPOS DER ALTERITÄT

I. Manierismus und die Krise der Renaissance	117
II. Manierismus als Topos der Alterität	133
II. 1. Ästhetische und Ethische Alterität	153
II. 2. Alterität der Subjektivität	193

Nachwort	223
----------------	-----

Literaturverzeichnis	231
----------------------------	-----

Einleitung

In der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur zur Gegenwartskunst werden oft Überschreitungen ästhetischer und ethischer Grenzen im weitesten Sinne sowie deren Bedeutung für die Subjektivität der beteiligten Individuen, also der Betrachter oder auch der Künstler, thematisiert und als die wesentlichen Charakteristika dieser Gegenwartskunst ausgemacht. Vor dem Hintergrund ästhetischer Grenzgänge von Duchamp bis in die Gegenwart befasst sich etwa Martha Buskirk mit Bedeutung und Nebenwirkungen der Proliferation der physisch-materiellen Möglichkeiten in der Gegenwartskunst für die Kunstgeschichte und stellt die Frage nach der Möglichkeit einer vergleichenden Erörterung von zeitgenössischen Kunstwerken.¹ Auch Hal Foster stellt eine andauernde, der Gegenwartskunst eigene Auseinandersetzung fest, die angesichts einer Dezentrierung des Subjekts sowie des Objekts in der Gegenwartskunst seit den 60er Jahren zu einer Dialektik zwischen Autonomie (durch die Form) und sozial-politischer Verankerung (durch kulturelle Intertextualität) führe.² Die somit theorisierte Dialektik durchziehe die zeitgenössische Kunst als wesentliches Charakteristikum seit Minimalismus und Pop Art oder sogar avant la lettre seit Duchamps Readymades. Vor dem Hintergrund eines schon seit den 60er Jahren vermehrt geführten Diskurses über das Ende der Kunst („the talk of the end of art mounts“), womit das Ende der Gegenwartskunst gemeint ist, thematisiert Wilfried Dickhoff die Rolle des Künstlers-Akteurs in Bezug auf die ästhetische, politische und historische Selbstbestimmung und Verantwortung der Gegenwartskunst.³ Claire Bishop weist auf die Entwicklung beim Auftritt und insbesondere bei der radikalen Verwendung des menschlichen Körpers in der Gegenwartskunst seit den 60er Jahren hin: von der Beteiligung und Mitwirkung des eigenen Körpers des Künstlers bis hin zur Vermietung des Körpers an dem Kunstwerk ansonsten fremde Teilnehmer. Diese Performance-

¹ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*.

² Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*.

³ Wilfried Dickhoff, „Gerhard Richter: Painting's Responsibility“ in: ders., *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*.

Kunst führe zur hitzigen Diskussion über die Grenzen der Ethik der künstlerischen Darstellung.⁴ Amelia Jones untersucht die Thematik der Aufführung und Darstellung der Subjektivität in Body Art (als Unterkategorie der Performance-Kunst). Jones befasst sich mit der Darstellung der Subjektivität mittels ihrer radikalen künstlerischen Aufführung in der transgressiven Body Art seit den 60er Jahren.⁵ Eine ähnliche Sichtweise auf die Darstellung der Subjektivität als Ort persönlicher Alterität in der Abject Art formuliert Hal Foster in seiner Abhandlung über die Rückkehr des Reals in der Gegenwartskunst.⁶

Solche in der Fachliteratur dargelegten Transgressionen im Bereich der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität werden im Rahmen der vorliegenden Studie jeweils unter dem im Sinne eines Arbeitstitels gewählten Oberbegriff der „Alterität“ zusammengefasst und hinsichtlich des facettenreichen Diskurses, den sie ausgelöst haben, diskursanalytisch untersucht. Dabei ist der Begriff der Alterität unter Bezugnahme auf die entsprechende Literatur eher als vorläufig und nur im heuristisch textbezogenen, philologisch-exegetischen (nicht im ontologisch-philosophischen) Sinne zu verstehen: Alterität bezeichnet das im weitesten Sinne verstandene und in der Fachliteratur thematisierte Anderssein aufgrund der Radikalität eines Kunstwerks, eines Kunststils oder einer Kunstepoche, also das Anderssein durch die Überschreitung von bisherigen ästhetischen, ethischen und persönlichen Grenzen. Alterität kann also im Rahmen einer kunsthistorischen und kunsttheoretischen Reflexion als die Transgression etablierter Normen jenseits einer somit konstruierten ästhetisch-ethischen Identität verstanden werden und impliziert dementsprechend eine dialektische Positionierung zwischen Konformität und Abweichung. Alterität kann demgemäß als charakterisierender Oberbegriff für Phänomene der Kunst einer Epoche stehen, die üblicherweise in der Literatur jenseits der Grenzen einer ästhetischen, ethischen und persönlichen Normalität, nämlich jenseits dieser traditionell geltenden Normen bzw. Grenzen angesiedelt werden.

Es soll also geprüft werden, wo und auf welche Weise die Gegenwartskunst durch die kunsthistorische Forschung als Topos einer Alterität hinsichtlich der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität dargestellt wird. Es kann dabei nicht um eine – ohnehin im gesetzten Rahmen einer Dissertation nicht zu leistende –

⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.

⁵ Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*.

⁶ Foster, a.a.O.

diskursanalytische Gesamtschau der kunsthistorischen Untersuchungen zur Gegenwartskunst gehen, sondern es wird eine möglichst repräsentative Auswahl und Analyse derjenigen Literatur angestrebt, in der die gewählte Thematik der Gegenwartskunst als Topos ästhetischer, ethischer oder persönlicher Alterität besonders deutlich und charakteristisch zum Ausdruck gebracht wird.

Ein mit der hier unter dem Begriff Alterität zusammengefassten Thematik der Überschreitung ästhetischer, ethischer und persönlicher Grenzen vergleichbares Phänomen verortet die kunsthistorische Literatur des 20. und des 21. Jahrhunderts auch in der Kunst des Manierismus. Der so verstandene Manierismus konstituiert die Vollendung und zugleich die Überwindung der Renaissance, ihren Höhepunkt und zugleich ihr Ende, mitsamt der Auflösung ihrer dieser Ansicht nach positiven Naivität der künstlerischen Darstellung. Auch hier soll versucht werden, durch eine diskursanalytische Sichtung der Fachliteratur festzustellen, ob, wo und wie die Kunst des Manierismus als Topos einer Alterität hinsichtlich der Ethik, der Ästhetik und der Subjektivität dargestellt wird. Zielsetzung hierbei kann wiederum nicht eine erschöpfende oder auch nur repräsentative Diskussion der umfassenden Literatur zum Manierismus in ihren vielfältigen Fragestellungen sein. Der Schwerpunkt der zwangsläufigen Auswahl der hier analysierten Literatur wurde vielmehr unter dem Gesichtspunkt gewählt, ein möglichst deutliches Bild der kunsthistorischen Charakterisierung der Kunst vom Ende der Renaissance als Topos ästhetischer, ethischer oder persönlicher Alterität erkennbar werden zu lassen.

So bezeichnet etwa Norbert Schneider in einer der aktuellsten Monografien den Manierismus als „die antiklassische Kunst“ und André Chastel spricht über den Mythos und die Krise der Renaissance.⁷ In Anlehnung an Wilhelm Worringers einflussreiche Theorie⁸ über die fundamentale Rolle der Abstraktion (am Beispiel der Gotik) in der Entwicklung und Deutung der abendländischen Kunst verortet Gustav René Hocke die abstrakte Kunst, im Sinne einer kontinuierlich abstrakten bzw. abstrahierenden Metaphorik, in den im Lauf der Geschichte der Kunst immer wieder auftretenden manieristischen Kunstströmungen (deren Hauptbeispiel der

⁷ Norbert Schneider, *Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*; André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*.

⁸ Vgl. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Über Worringers Einfluss auf die moderne Manierismus-Literatur, siehe Giuseppe Scavizzi, „Worringer and the Modern Concept of Mannerism“ in: *Studi di Storia dell'Arte* 21, 2010.

Manierismus des 16. Jahrhunderts sei) und nicht, so unterstreicht er, wie üblich behauptet, ausschliesslich in der modernen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die so verstandene Abstraktion „löst im Betrachter mit rein ästhetischen Mitteln [mittels „Farbe und Komposition“] Empfindungen aus, Gefühle und gedankliche Assoziationen.“⁹ Franz Marc wird diesbezüglich zitiert, um die hermeneutische Bedeutung der abstrakten Elemente „gegenstandloser Kunst“ in ihrer Weiterentwicklung in der Moderne zu illustrieren: Für Marc sollen besagte Elemente „das ganze System unserer Teilempfindungen auflösen, ein unirdisches Sein zeigen, das hinter allem wohnt“.¹⁰ Des Weiteren ebne diese fundamentale Entwicklung der Geschichte der Kunst den Weg für die radikalen Kunstideologien der Moderne und habe grundlegende Auswirkungen für die Kunst bis heute. In einem der umfassenden kunsthistorischen Werken über die Beziehung zwischen Manierismus und moderner Kunst lokalisiert Arnold Hauser den Ursprung der modernen Kunst in der Entstehung des Manierismus als Folge der Krise der Renaissance und der anschließenden Entstehung eines säkularen Kapitalismus. Die widersinnigen und bizarren Elemente der manieristischen Malerei und Plastik seien eine Reaktion gegen und ein Kommentar über die neuen, konfliktreichen Herausforderungen des Lebens und der Ambiguität der Welt, die sich durch die soziopsychologischen (nach der marxistischen Theorie) Phänomene der Entfremdung und des Narzissmus manifestieren.¹¹ Ähnlich legen Michael Philipp et al. die Kunst des Manierismus als Symptom des „Sturzes in die Welt“ nach deren Entmythologisierung aus, und Victor Stoichita bezeichnet den Manierismus als „ars ultima“, die das Ende der Renaissance kennzeichne.¹²

Es gilt also, diejenigen kunsthistorischen Positionen über den Manierismus herauszufiltern, die vom heutigen Standpunkt betrachtet als ein historisches Korrelat für den Diskurs über die Alterität der Gegenwartskunst verstanden werden könnten. Dieser diskursanalytische Vergleich kunsthistorischer Aussagen über

⁹ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Magie in der europäischen Kunst*, S. 105.

¹⁰ Ebd., S. 105.

¹¹ Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, S. 93f.; 114f.

¹² Ortud Westheider u. Michael Philipp (Hg.), *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*; Victor I. Stoichita, „Ars ultima. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus“ in: Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, S. 50f.

Manierismus und Gegenwartskunst soll weder der Legitimierung noch der Ablehnung der Ansicht dienen, Manierismus sei eine Protoavantgarde in der Geschichte der neuzeitlichen Kunst, ebenso wenig der Ansicht, Manierismus sei das historische Muster jeder künftigen avancierten Kunst gegenüber ihrem Vorgänger. Ziel der Gegenüberstellung ist vielmehr die kunsthistorische Lokalisierung von möglichen Vergleichspunkten bzw. Referenzpunkten für die Thematik der Alterität der Gegenwartskunst, genauer gesagt für die Darstellung besagter Thematik in der relevanten Literatur. Diese durch diskursanalytische Recherche lokalisierten Vergleichspunkte sollen nach Möglichkeit durch den so erweiterten kunsthistorischen Kontext neue Ansichten auf und kritische Einblicke in die Literatur über die Gegenwartskunst, aber auch über den Manierismus ermöglichen.

Die vorliegende Studie verfolgt also eine diskursanalytisch vergleichende Sichtung der Literatur zur Gegenwartskunst und zum Manierismus in Hinblick auf die Thematik der Alterität als exegetisches Motiv und eine möglicherweise daraus abzuleitende historiografische Aktualität. Demzufolge soll insbesondere untersucht werden, wie in der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst auf besagte Motive zugegriffen wird, die ihren diskursiven Ort auch in der Manierismusforschung haben, und ob und wie dabei, implizit oder explizit, die Moderne der Renaissance analog gesetzt wird. Unter der Rubrik „Periodizität und Typik“ spricht etwa Hauser über „Die Kulturkrise der Gegenwart und die der Renaissance“ und Patricia Falguières stellt den Manierismus als die Avantgarde des 16. Jahrhunderts dar.¹³ Es ist also zu untersuchen, ob und wo sich in der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst Muster in der Anwendung des Begriffs der Alterität feststellen lassen, die sich vergleichbar auch im Diskurs der Manierismusforschung wiederfinden, und ob dabei, implizit oder explizit, eine Analogie zwischen Moderne und Renaissance zum Ausdruck gebracht oder nahegelegt wird. Hierfür sind über die im eigentlichen Sinne kunsthistorische Literatur hinaus auch kunstkritische und kunsttheoretische Abhandlungen zu berücksichtigen. Insbesondere in Bezug auf die Gegenwartskunst als Ort ästhetischer, ethischer und persönlicher Differenz werden kunsthistorische und kunsttheoretische Texte von einer Anzahl Autoren, philologisch-exegetisch dargestellt: unter anderen Juliane Rebentisch, Anne Cauquelin,

¹³ Hauser, a.a.O., S. 355f; Patricia Falguières, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, S. 51f.

Beat Wyss, Craig Owens, Robert Smithson, Martha Buskirk, Benjamin Buchloh, Wilfried Dickhoff, Hal Foster, Claire Bishop, Kieran Cashell, Josef Früchtl, Richard Schiff, Nicolas Bourriaud, Thierry de Duve, Christopher Reed, Victor Stoichita, Dirck Linck, Amelia Jones. In Bezug auf den Manierismus als Kulturraum der Andersartigkeit werden entsprechend kunsthistorische bzw. kunsttheoretische Texte einer Reihe von Autoren philologisch-analytisch dargestellt: insbesondere Erwin Panofsky, Achille Bonito Oliva, Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, John Shearman, Norbert Schneider, Michael Philipp, Walter Friedländer, Arnold Hauser, Gustav René Hocke, Emil Maurer, Elizabeth Cropper, Jacques Bousquet, André Chastel, Dagobert Frey, Franzsepp Würtenberger, Rebecca Zorach.

Mit dem ergebnisoffenen Ansatz des epochenübergreifenden Vergleichs der jeweiligen kunsthistorischen Literatur soll der Versuch eines In-Relation-Bringens der beiden Kunstepochen unternommen werden, um damit ein etwas tiefergehendes Verständnis der für die Gegenwartskunst aktuellen Thematik der Alterität zu erreichen. Die nach dem aktuellen Stand der Forschung bisher ausstehende vergleichende Untersuchung der Thematik der Alterität in der kunsthistorischen Literatur einerseits der Gegenwartskunst und andererseits des Manierismus und deren diskursanalytische Parallelisierung, versteht sich als ein Beitrag zur Diskussion über die Gegenwartskunst im Rahmen des aktuellen kunsttheoretischen Diskurses.

ERSTER TEIL

GEGENWARTSKUNST ALS TOPOS DER ALTERITÄT

I. Gegenwartskunst und die Krise der Moderne

Dem Begriff der Moderne in der kulturtheoretischen sowie in der kunstgeschichtlichen Literatur liegt üblicherweise die Vorstellung zugrunde, dass sich die Gegenwart aufgrund eines Prozesses fortschreitenden kulturellen Wandels grundsätzlich von der jeweils fernerer oder unmittelbaren Vergangenheit unterscheide. Diese Vorstellung einer kulturellen (religiösen, politischen, ethischen, ästhetischen) Diskontinuität im Sinne eines historischen Bruchs stehe dementsprechend der Weltanschauung der Tradition gegenüber, also gegenüber der Annahme einer Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit, wonach die Gegenwart in irgendeiner Weise die Formen, Verhalten und Ereignisse der Vergangenheit fortsetze. Bezüglich der Diskontinuität des sozialen Wandels moderner Gesellschaften spricht Kurt Imhof davon, dass der gegenüber der Überlieferung radikale Charakter der Moderne deren eigene Diskontinuität und Krise durch die Prozesse, zum einen, der „*breitenwirksame[n] Bewusstseinsstrukturierung*“, zum anderen der „*sphärenkonstituierende[n] institutionelle[n] Verkörperung* dieser Bewusstseinsstrukturen“ beinhalte. „Der Prozess der Transformation von Bewusstseinsstrukturen in eigenständige Bereiche sozialer Ordnung“, erklärt Imhof, „setzt bei den Sphären *Religion*, *Wissenschaft* und *Kunst* direkt an der ethischen, der kognitiven und der expressiven Dimension des dezentrierten Weltbildes an.“¹⁴ In Hinblick auf die ausdauernde *Querelle des Anciens et des Modernes* formuliert etwa Matei Calinescu prägnant die immer wiederkehrende Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart hinsichtlich der im weitesten Sinne neuzeitlichen Kulturgeschichte bzw. Kulturkritik: „The old and lingering quarrel between the ancients and the moderns did not gain momentum until rationalism and the doctrine of progress won the battle against authority in philosophy and the sciences. The *Querelle* proper started when some modern-minded French authors, led by Charles Perrault, thought fit to

¹⁴ Kurt Imhof, *Die Diskontinuität der Moderne. Zur Theorie des sozialen Wandels*, S. 70f.

apply the scientific concept of progress to literature and art.“¹⁵ Die doppelsinnige Krise der Moderne im Verhältnis zur Tradition, aber auch zu ihren eigenen Prinzipien, wird durch eine Vorstellung in der Fachliteratur ausgedrückt, nach der die Moderne einen krisenhaften sowie kritischen kulturellen Zustand erreicht habe, in dem die bisherigen Lebensweisen durch vielschichtige Veränderungen und unüberschaubare Alternativen ersetzt worden seien. Die Thematisierung der Krise der Moderne, so vielstimmig sie auch sein mag, führt weitestgehend zu der Festlegung, dass die Gegenwart durch kritische und pluralistische Änderungskräfte eine Epoche unbegrenzter bzw. unbekannter Dauer ausserhalb eines im traditionellen Sinne zielorientierten Ganges der Geschichte inauguriere.

Die hinsichtlich der Zukunft grenzenlos konzipierte Epoche der Gegenwart stellt sich somit als eine (allerdings problematische) posthistorische und daher angeblich metaphysikfreie Gegenwart dar. So argumentiert etwa Augusto del Noche, dass die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts als Philosophiegeschichte zu verstehen sei, da die westliche Kultur tief von den grossen Philosophien des neunzehnten Jahrhunderts, etwa vom Idealismus, vom Marxismus und vom Positivismus beeinflusst sei.¹⁶ Nach Del Noce seien diese Ideologien für das europäische Bürgertum nach der Französischen Revolution zum säkularen Ersatz des Christentums geworden; das folgende Jahrhundert habe sie einem Praxistest unterzogen und sie zu ihren historisch-kulturellen Konsequenzen geführt. Kulturkritiker Fredric Jameson stellt die aporetische Lage der ästhetischen und kulturgeschichtlichen Selbstbestimmung der Gegenwart, unter Bezugnahme auf den Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge, dramatisch dar: „Modernism, Alexander Kluge observed somewhere, is our classicism, our classical antiquity. That presumes that it is over; but if so, when did it begin? It is a question, or perhaps a pseudo-question, that leads to deeper ones about modernity itself, when not about historical storytelling.“¹⁷ Gianni Vattimo, Theoretiker der Postmoderne und Vertreter des „schwachen Denkens“, kontextualisiert auf radikale Weise die Kritik am Humanismus von Nietzsche und Heidegger, die er als Kritik an der Moderne hinsichtlich

¹⁵ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, S. 27. Für eine aktuelle kritische Übersicht der *Querelle* mitsamt Texten von Charles Perrault, Jonathan Swift, Giambattista Vico und anderen vgl. Anne-Marie Lecoq (Hg.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*.

¹⁶ Augusto Del Noce, *The Crisis of Modernity*, S. 3f; 73f.

¹⁷ Fredric Jameson, *The Ancients and the Postmoderns. On the Historicity of Forms*, S. 10.

ihrer Krise und ihres Endes deutet: „It is possible to take Heidegger’s critique of humanism or Nietzsche’s announcement of an accomplished nihilism as positive moments for a philosophical reconstruction, and not merely as symptoms and declarations of decadence.“¹⁸ Die somit eingeforderte philosophisch-kulturelle Rekonstruktion am bzw. nach dem Ende der Moderne setze den Zerfall und das (bedingte) Ende der Geschichte voraus: „The dissolution of history (in the different senses that can be attributed to this phrase) is probably the one characteristic that most clearly distinguishes contemporary history from modern history. [...] The dissolution of history means, first and foremost, the breakdown of its unity, and not that it has simply come to an end.“¹⁹ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt auch Hans-Jürgen Goertz, der sie auch zur Ausgangsposition seiner Abhandlung *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität* über die ontologisch-historiographische Verunsicherung der Geschichtswissenschaft in der Gegenwart macht: „Die Geschichtswissenschaft ist unsicher geworden. Einst war klar, was erforscht und dargestellt werden sollte. Jetzt beginnt der Gegenstand undeutlich zu werden.“²⁰ Nach ihrem Zerfall trete an die Stelle der Geschichte und ihres verlorengegangenen Gegenstands begrifflich die Gegenwart, die sich durch den Terminus des Zeitgenössischen abhebt: „Contemporaneity is the era in which, despite the perfecting of instruments for the collecting and transmitting of information which now at least make possible a universal history, the task of constructing a universal history has paradoxically become impossible.“²¹ Die diagnostizierte Unmöglichkeit einer universellen Geschichte wird demzufolge als Möglichkeitsbedingung für die Radikalisierung und Thematisierung der Gegenwart als aktuelle und eventuell als die einzige noch gültige historische und historiographische Grösse. Als Folge des „*finis historiae*“, schreibt der Historiker Alexander Demandt über die „posthistorische Endzeit“ in seiner *Philosophie der Geschichte*, tauche im hinterbliebenen Vakuum der „geschichtslosen Endzeit“ eine „innergeschichtliche Außergeschichtlichkeit“ auf, welche die Radikalisierung der Gegenwart ermögliche und zugleich

¹⁸ Gianni Vattimo, *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*, S. 1.

¹⁹ Ebd., S. 8f.

²⁰ Hans-Jürgen Goertz, *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*, S. 7.

²¹ Vattimo, a.a.O., S. 9.

notwendigerweise durchsetze.²² Die Idee einer durch die Krise am Ende der Moderne ermöglichten und bedingten Gegenwart, die im Gegensatz zu einer teleologischen Zukunft hinsichtlich ihrer ontologischen bzw. metaphysischen Möglichkeitsbedingungen sowie ihres Telos (oder dessen Fehlen) liberal gesinnt wäre, wird oft, wie beispielsweise im Rahmen der Analyse Demandts, als Postmoderne oder eben als Gegenwart gekennzeichnet: „Die Postmoderne ist über das Programm der Aufklärung hinaus zu Ende gedachter Liberalismus.“²³ Diese Ansicht teilt auch Jameson, der in seinem einflussreichen Buch *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* die Postmoderne als Pastiche und als durch eine Krise der Historizität gekennzeichnete Epoche darstellt.²⁴ Aufgrund der (im Gegensatz zur Moderne) vollständigen Kolonialisierung der Sphäre der Kultur durch die Marktwirtschaft manifestiere die Gegenwart, von ihrer beherrschenden Ästhetik der „new depthlessness“ bis hin zu ihrem geschichtlich-metaphysischen Hintergrund des Simulakrums und konsequenterweise des „weakening of historicity“, eine Aversion gegen die jeweiligen normativen Narrative der Moderne, so Jameson.²⁵ Den Bruch zwischen Hochmoderne und Postmoderne („the high-modernist and the postmodernist moment“) hinsichtlich der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität veranschaulicht Jameson anhand der unterschiedlichen Stilmittel, mit denen Vincent van Gogh und Andy Warhol einen bei beiden Künstlern in unterschiedlichem Mass vorhandenen latenten Nihilismus oder, anders ausgedrückt, eine invertierte ästhetische, ethische und persönliche Utopie, zum Ausdruck bringen: Bei van Gogh sei es die Grellheit der utopischen Farbe („stridency of utopian color“) nach der Weltanschauung Nietzsches; bei Warhol sei es die tödliche Entwürdigung und Kontaminierung der Form der Dinge („the [debased and contaminated] external and colored surface of things“) nach der Proliferation des Simulakrums. „Although this kind of death of appearances becomes thematized in certain of Warhol’s pieces,“ schreibt Jameson, „most notably the traffic accidents or the electric chair series, this is not, I think, a matter of content any longer but of some more fundamen-

²² Alexander Demandt, *Philosophie der Geschichte. Von der Antike zur Gegenwart*, S. 322.

²³ Ebd., S. 328.

²⁴ Allerdings nicht ohne Einwand. Zum Beispiel argumentiert Hal Foster in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* gegen das Klischee, dass die Gegenwartskunst und die gegenwärtige Theorie zum historischen Pastiche verurteilt seien.

²⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, S. 6.

tal mutation both in the object world itself – now become a set of texts or simulacra – and in the disposition of the subject.“²⁶

Die postmoderne Orientierung weg von jeglicher Normativität könne aber, warnt Beat Wyss, zur Normativität höherer Ordnung führen. Im von Jean-François Lyotard als Ende der Metaerzählungen definierten postmodernen Zustand²⁷ werden die abgeschafften grossen Erzählungen durch „die Paralogie“ ersetzt, also durch eine Systemtheorie, „die nach den Regeln der Ökonomie und der technischen Effizienz operiert.“²⁸ Es bestehe also eine Gefahr: „Damit verkannte Lyotard die Tatsache, daß mit der Postmoderne eine neue Ära von normativen Metadiskursen anbrach.“²⁹ Wyss fordert also eine Gegenkritik, um damit die aktuelle Reflexion über die Kultur der Gegenwart, hier im Fall der Kunstgeschichte als Wissenschaft, zur Formulierung ihrer eigenen Grenzen zu bringen. Die intertextuelle Radikalisierung der Kunst sowie der Kunstgeschichte mitsamt der darauffolgenden Proliferation von, unter anderem, kunsthistorischen und kunstkritischen Diskursen anerkennend warnt Wyss des Weiteren vor einem drohenden „Sprachkolonialismus des Wissens“ und plädiert für eine „Dekolonisierung des Denkens“: „Es geht darum, die Gewalt zu beschreiben, welche die Diskurse den Sachverhalten zufügen, damit diesen ein Gewicht gegeben werde, das die Methode, wenn nötig, aus ihrem eingependelten Gleichgewicht bringen kann.“ Utopisches Ziel dieser doppelten Reflexion – die Reflexion der Kunstgeschichte über ihre Reflexion über die zeitgenössische Kultur und die Gegenwartskunst – sei die „Befreiung der Dinge“.³⁰

In der allerdings mehrstimmigen Kontextualisierung der facettenreichen Krise der Moderne wird oft explizit oder latent eine historische Schwelle zur Gegenwart angenommen, womit die Gegenwart als Ort kultureller Alterität dargestellt wird.³¹ Die kulturelle Logik der Spätmoderne erfordere demnach eine kritisch ge-

²⁶ Ebd., S. 9.

²⁷ „En simplifiant à l’extrême, on tient pour ‚postmoderne‘ l’incrédulité à l’égard des méta-récits.“ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, S. 7f.

²⁸ Beat Wyss, *Nach den großen Erzählungen*, S. 16.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Ebd., S. 218.

³¹ Vgl. unter anderen Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*; John Jervis, *Transgressing the Modern. Explorations in the Western Experience of Otherness*; Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*; Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*.

sinnte Lesart der Gegenwart, insbesondere hinsichtlich der Thematisierung der ästhetischen, ethischen und persönlichen Grenzen (in) der künstlerischen Repräsentation. Bereits 1972 lokalisierte Leo Steinberg in einer Aufsatzsammlung mit dem emphatischen Titel *Other Criteria* einen entscheidenden Unterschied zwischen der Kunst von der Renaissance bis zum Abstrakten Expressionismus und der darauf folgenden Gegenwartskunst am Übergang von einer Bildebene, auf der die Welt entsprechend der aufrechten menschlichen Körperhaltung repräsentiert wurde, hin zu einer gegenwärtigen Bildebene, die nicht mehr die visuelle Erfahrung der Natur, sondern den „operational processes“ der Kultur darstellen sollte.³² In jüngerer Zeit kontextualisiert Hans Belting kunsthistorisch sowie gesichtsphilosophisch die radikale Bewegungsbahn und unerfüllt führende Rolle der Gegenwartskunst sowie die darauffolgende (fast) unmögliche epistemologische Herausforderung für die Kunstgeschichte: „Die Krise des Geschichtsbildes, auf den Gegenstand Kunst angewandt, gilt ebenso für die Gegenwartskunst wie für die gegenwärtige Kunstgeschichte: die eine hat das Bewusstsein von einem historischen Gang der Dinge verloren, den sie in die Zukunft der Kunst führen könnte oder sollte; die andere hat so viele neue Fragen in ihr Repertoire aufgenommen, dass sie selbst die Grenzen und Möglichkeiten einer Erzählung von ‚der Geschichte der Kunst‘ sprengt.“³³ Die Tiefe und die Intensität der Bezeichnung der Gegenwartskunst als Ort der Alterität führt Belting sogar zur Infragestellung der Aktualität der Kunstgeschichte als Wissenschaft, zumindest mit ihrer bisherigen historiographischen Methodologie. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt fördern mit einem Sammelband eine breite Diskussion und Stellungnahme zu der von Belting gestellten provokativen Frage nach dem Ende der Kunstgeschichte angesichts des – nach der von der Kunstgeschichte unübersehbaren „Wahrnehmung des ‚Anderen‘“ in der Gegenwartskunst – schwer fassbaren „object of art history“.³⁴ Im Rahmen einer aktuellen Kunsttheorie, in der die kunsthistorische Aktualität selbst („Die Gegenwart der Gegenwartskunst“) als geschichtliche Grösse unterstrichen wird, thematisiert Juliane Rebentisch die Begriffe der ästhetischen, ethischen und persönlichen Entgren-

³² Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, S. 82.

³³ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zu heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, S. 94.

³⁴ Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, S. 8.

zung und demzufolge der subjektiven Erfahrung angesichts der Grenzüberschreitungen der Gegenwartskunst. Unter besonderer Bezugnahme auf die These Ecos vom offenen Kunstwerk diskutiert Rebentisch die Möglichkeit eines Neuanfangs in der Ästhetik.³⁵

Inmitten der Skepsis über die historische Aktualität der Moderne wird in der kunsthistorischen Literatur oft die Herausforderung eines definitiven historischen Überblicks oder, alternativ, einer referentiell-nominalistischen Geschichte der Gegenwart hinsichtlich der Moderne thematisiert. Norbert Schneider schliesst seine kürzlich erschienene, umfassende Abhandlung *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art* mit einem Abschnitt über die „Metaphysikfreie Offenheit des Banalen in der sog. Postmoderne“. Um den Mangel an einem „System von Regeln [...], dem sie [d.h. die Gegenwartskunst] noch folgen sollte“ zu schildern, verweist Schneider auf das fundamentale Thema der unklaren oder gar unbestimmbaren Beziehung zwischen Kunstwerk und Alltagsobjekt in der Gegenwartskunst. Was Arthur C. Danto die „Verklärung des Gewöhnlichen“ nennt, um die Kunst der gängigen posthistorischen Epoche nach dem Ende der Kunst zu beschreiben, formuliert Schneider als „die metaphysikfreie Offenheit des Banalen, des trivial Oberflächlichen“, eine Offenheit, die das „Prinzip“ der Gegenwartskunst, also der Kunst „in der Phase des Hightech-Kapitalismus“ darstelle.³⁶ Danto formuliert seine These von der Kunst nach dem Ende der Kunst, also die These einer intertextuellen stilllosen Gegenwartskunst in Folge der philosophischen Entmündigung der neuzeitlichen Kunst (Renaissancekunst und moderne Kunst), in Anlehnung an Hegels These von der Unterordnung der Kunst unter die Philosophie, wie diese in den *Vorlesungen über die Ästhetik* dargestellt wird: „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“³⁷ Er zeichnet einen umfassenden kunsthistorischen Bogen und argumentiert, dass die andauernde philosophische Entmündigung der Kunst gegenüber der Philosophie mit dem Idealismus Platons begonnen und nachher in den Thesen Hegels fortgeführt worden sei („Imitation was the standard

³⁵ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 9f u. S. 25f.

³⁶ Norbert Schneider, *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art*, S. 460f; Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*.

³⁷ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*; Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*; G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, II (,3. Die Auflösung der romantischen Kunstform“), S. 222.

philosophical answer to the question of what art is from Aristotle down into the nineteenth century and well into the twentieth.“), dass mit der Pop Art das bis dahin geltende Verständnis von Mittel und Zweck der Kunst in der Praxis der Kunst selbst wie auch in der Kunstgeschichte und Kunsttheorie aufgegeben worden sei, und dass ein grundlegender radikaler Paradigmenwechsel *contra* Platon und Hegel stattgefunden habe.³⁸ Als zweite Phase des grossen kunsthistorischen Bogens von der Antike bis zur Gegenwart hänge die moderne Kunst – damit versteht Danto die Kunst zwischen Impressionismus und Abstraktem Expressionismus oder zwischen „the 1880s“ und „the 1960s“ – von einer (manifest oder latent) positiven und daher normativen Erzählung des Fortschritts ab.³⁹ Diese Abhängigkeit wirke trotz des als Charakteristikum der modernen Kunst zu beobachtenden Versuches, durch die Hinterfragung der Möglichkeiten zur Erzeugung von Kunst (hier kann man z.B. an das Readymade oder an Action Painting denken) mit der Vergangenheit zu brechen. Das nachfolgende, eher kurze Zeitalter der Ideologie bzw. der Ideologien spanne sich zwischen dem Ende der langen ersten Phase der Geschichte der abendländischen Kunst, markiert durch die Inaugurierung des Impressionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und dem Anfang der Gegenwartskunst bzw. der Postmoderne mit Pop Art, deren ursprüngliches und wichtigstes historisches Monument Warhols *Brillo Box* von 1964 sei. In der dritten und aktuellen Phase der Kunst nach dem Ende der zweiten Phase der Ideologie(n) der Moderne, in der „anything goes“, in der Kunst sei, was als Kunst wahrgenommen wird, seien die Mimesis der Natur sowie alle anderen aus verschiedenen Ideologien stammenden und sich gegenseitig ausschliessenden ästhetischen sowie ethischen Grosserzählungen nicht mehr von Bedeutung. Mit Warhol sei, so formuliert Danto, klar geworden: „There is no special way a work of art must be, it can look like a Brillo box or it can look like a soup can.“⁴⁰ Demzufolge träfen bisherige (klassische sowie moderne) Ästhetikvorstellungen – ästhetische und ethische Richtlinien nach einem Ideal bzw. nach einer Lehre der Mimesis der Natur oder einer Ideologie – für die Gegenwartskunst nicht mehr zu.

³⁸ Danto, *After the End of Art*, S. 46f.; Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, S. xxvii-xxix; S. 16.

³⁹ Danto, *After the End of Art*, S. 84.

⁴⁰ Ebd., S. 35.

Die These Dantos vom Ende der Kunst wird wiederum von Juliane Rebentisch, Eva Geulen, Gerard Vilar und Michael Lüthy als ein weiterer Diskurs der Moderne kritisch rezipiert: Der historiographische Wert der postulierten These bezüglich der Gegenwartskunst sowie der Wissenschaft der Kunstgeschichte sei eher gering.⁴¹ Michael Lüthy etwa unterstreicht die geschichtliche oder sogar historistische Dimension der Theorie Dantos, die aber wegen ihrer historiographischen und ontologischen Masslosigkeit „die Geschichte der Kunst zu einer Karikatur verkürzt“.⁴² Lüthy entrelativiert Dantos kunsthistorische Ansicht, indem er die ontologische Relativierung, wie von Danto vorgenommen, als ungeeignet und letztlich als fehlerhaft für die Methodologie der Kunstgeschichte betrachtet: „In Dantos Verkündigung des Endes der Kunst scheint mir der Fehlschluß vorzuliegen, das Narrativ – jene bestimmte Art, die Geschichte der Kunst zu erzählen – für die erzählte Sache – die Kunst selbst – zu halten.“⁴³ Für Danto dagegen, so lässt sich vermuten, ist die Verschmelzung der (jeweiligen) Historiografie mit der tatsächlichen Geschichte der Kunst, der Form mit dem Inhalt sozusagen, ein bewusster Aspekt des einzigen gültigen Ansatzes aus der Perspektive einer Kunstgeschichte nach dem Ende der Geschichte der Kunst und wohl nach dem Aufruf der linguistischen Wende zur epistemologischen Neuorientierung der Geisteswissenschaften. Damit bringe sich die Kunstgeschichte in Übereinstimmung mit den Möglichkeiten oder genauer mit den Möglichkeitsbedingungen der Kunst in der posthistorischen Ära nach dem Ende der Kunst, nach dem sich die Kunst nicht weiter entwickeln könne, sich also normativ (hinsichtlich ihrer bzw. einer Ästhetik, Ethik, oder Politik) nicht weiter differenziere und entwickle. Die so beschriebene Auflösung der Normativität bedeute nicht, so befürwortet David Carrier die These vom Ende der Kunst, dass keine Kunst mehr produziert würde, noch bedeute das, dass alle künftigen Kunstwerke Kopien der *Brillo Box* sein würden; es gehe vielmehr darum, dass „Warhol can have no successors whose art will stand in relation to *Brillo Box*

⁴¹ Rebentisch, a.a.O., S. 122f.; Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, S. 32; Gerard Vilar, „Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst“ und Michael Lüthy, „Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst“ in: Christoph Menke u. Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*.

⁴² Michael Lüthy, „Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst“ in: Christoph Menke u. Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. S. 57.

⁴³ Lüthy, a.a.O., S. 59.

the way that Pollock stands, for Greenberg, in relation to Analytical Cubism.“⁴⁴ Die These Dantos vom Ende der Kunst heiße nur, so Carrier, dass jetzt jedes Kunstwerk möglich sei, da sich die Kunst normativ nicht weiterentwickeln könne; Danto (sowie vor ihm Hegel) könne eine solche These postulieren, weil er glaube, dass die Geschichte der Kunst sich vollendet habe. Ontologisch betrachtet liefere Warhol mit der *Brillo Box*, so Carrier über Danto, das vergegenständlichte Beispiel dieser Vollendung: „Warhol has gone beyond the modernist project – he has answered, once and for all, the question about what art is.“⁴⁵ Nach Thomas McEvelley sei Dantos (sowie Beltings) These vom Ende der Kunst eine auf den Gegenstand Gegenwartskunst angewandte, aktuelle Formulierung des uralten – unter anderen von Platon, Aristoteles, Vasari, Kant und Hegel verwendeten – geschichtsphilosophischen Motivs der Trinitätslehre der Geschichte – wonach das Zeitalter der Religion (unter dem Begriff der Ethik) vom Zeitalter der Kunst (unter dem Begriff der Ästhetik) gefolgt werde, das wiederum vom Zeitalter der Philosophie (als Möglichkeitsbedingung und Wegbereiter des Individualismus bzw. des emanzipierten Subjekts) gefolgt werde.⁴⁶ „What is useful about Danto’s idea“ bewertet der Kunsthistoriker die These Dantos von der Kunst nach dem Ende der Kunst: „is that it shows the incredible importance attributed to Conceptual Art: that it occurs not simply as another art movement in a sequence, but rather, after the end of art as it had been known, as a wholly new beginning of a new historical sequence.“⁴⁷ Für die vorliegende diskursanalytische Untersuchung der Darstellung der Gegenwartskunst als Ort der Alterität ausgehend von den bestimmenden Begriffen der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität, ist die These Dantos insofern von Interesse, da sie trotz der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Einwände die in der einschlägigen Literatur immer wieder gestellte Frage nach dem Wesen der zeitgenössischen Kunst bzw. des zeitgenössischen Kunstwerks gegenüber dem Alltag oder gegenüber den blossen Alltagsobjekten plakativ thematisiert – in der Formulierung

⁴⁴ David Carrier, „Danto and His Critics: After the End of Art and Art History“ in: *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, S. 14.

⁴⁵ Ebd., S. 14.

⁴⁶ Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, S. 363f.

⁴⁷ Ebd., S. 368.

von Juliane Rebentisch „die Frage nach der Differenz von Kunst und Nicht-kunst“.⁴⁸

In Bezug auf die ästhetischen und ethischen Grenzen der Gegenwartskunst stellt Schneider fest, dass die metaphysikfreie Offenheit letzterer, manifestiert durch ihre „referenzlose ‚Buchstäblichkeit‘“ sowie durch ihren Mangel an einem „vorfindliche[n] vorausgesetzte[n] kategoriale[n] Referential“, nicht mehr durch das Evozieren von Ideen legitimiert werden könne; es fehle sogar das Interesse für eine solche oder gar für jegliche Legitimierung.⁴⁹ Die Krise der Moderne, von Schneider als der Abstand zwischen moderner Kunst und einer Kunst danach skizziert, wird auch als offene Herausforderung für die kunsthistorische Literatur kontextualisiert: „Die kleine Skizze zum Schluss sollte vermitteln, dass die der Kunst der *Post*-Moderne (im Wortsinne) innewohnende, immer lateraler werdende Theorie ein so hochkomplexes Thema ist, dass sie eine gesonderte Darstellung erfordert.“⁵⁰ Trotz ihres limitierten Umfangs und ihrer konzeptuellen Begrenzungen erhofft die vorliegende Abhandlung eine solche Darstellung zu bieten.

⁴⁸ Rebentisch, a.a.O., S. 117.

⁴⁹ Schneider, *Theorien moderner Kunst*, S. 461. Der Begriff der Buchstäblichkeit als Modus der Gegenwartskunst wird von Schneider in Anlehnung an Reiner Metzger und sein Werk *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne* (2004) erwähnt.

⁵⁰ Ebd., S. 461f.

II. Gegenwartskunst als Topos der Alterität

In der neueren kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur ist ein facettenreicher Diskurs über das Wesen der Gegenwartskunst oder dessen Fehlen zu konstatieren, ein Diskurs nämlich über ihre Ziele, ihre Methoden, ihre Weiterentwicklung, ihre Bedeutung und Wichtigkeit für den Künstler wie für den Betrachter. Juliane Rebentisch formuliert nüchtern die Herausforderung, vor der die Kunstgeschichte und Kunsttheorie aufgrund der Gegenwartskunst derzeit stehe: „Nirgends wird die Vielfalt der Gegenwartskunst so evident wie im Blick auf das Spektrum der Gebiete, auf das sie sich bezieht. Es scheint schwierig, überhaupt noch einen Aspekt unserer Lebenswelt anzugeben, der nicht in der Kunst Bearbeitung gefunden hätte. Kunsttheoretisch herausfordernd ist jedoch weniger, dass [...] potenziell alles Thema gegenwärtiger künstlerischen Produktionen werden kann. Kunsttheoretisch relevant ist vielmehr, dass die Kunst sich auf eine Weise auf nicht-künstlerische Dimensionen der Lebenswelt bezieht, die ihren Begriff mit betrifft.“⁵¹ Mit zunehmender Häufigkeit wird in einem facettenreichen und schwer abgrenzbaren Diskurs über konstitutive Transgressionen und Grenzgänge im Milieu der Gegenwartskunst gesprochen, welche hinsichtlich essentieller Aspekte dieser Gegenwartskunst kunsthistorisch und kunsttheoretisch zu bestimmen und zu analysieren seien. Bei der zum wiederholten Mal gestellten „Frage nach der Differenz von Kunst und Nichtkunst“ handle es sich um nichts Geringeres als die Frage nach einer in der Gegenwart gültigen Bestimmung der Kunst: „Die ästhetische Differenz hat sich im Zeichen der Entgrenzung der Kunst und der Künste auf andere Weise geltend zu machen als über die (wahrheitsästhetische) Behauptung einer zweiten Wirklichkeit des monadisch geschlossenen Werks oder über dessen Gattungsidentität.“⁵² Soweit man diese Aussage als kennzeichnend für eine aktuellen Forschungsrichtung gelten lässt, eröffnet sich ein diskursiver Raum, innerhalb dessen die Gegenwartskunst weder als ästhetisch betrieben noch als ideologisch ange-

⁵¹ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 117.

⁵² Ebd.

trieben, sondern als Topos postideologischer oder gar posthistorischer Alterität dargestellt und ausgelegt wird.

Im Rahmen der vorliegenden Abhandlung und infolge der in der entsprechenden Literatur auf verschiedensten Weisen skizzierten und verdeutlichten Transgressionen der Gegenwartskunst soll der somit entstehende Diskurs hier heuristisch als Topos der Alterität bezeichnet werden. Mit dem Ausdruck „Topos der Alterität“ soll möglichst neutral auf einen diskursiven Ort hingewiesen werden, der aus den verschiedenen Deutungen und Positionen in der relevanten kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur, die im Rahmen dieser Studie dargelegt sind, abgegrenzt werden kann. Erreicht wird dieser Topos durch die Gegenwartskunst überall dort, wo die Fachliteratur Grenzgänge bzw. Überschreitungen in den ästhetischen, ethischen oder das Individuum als Subjekt betreffenden Aspekten diagnostiziert oder zu diagnostizieren können glaubt. Der so verstandene Topos der Alterität dient hier also begrifflich als Ort zur Positionierung und für die Analyse des in der Literatur thematisierten künstlerischen Andersseins.

Die als transgressiv rezipierte Kunst, die gegenüber ihrer alten, nicht mehr geltenden Bestimmung als eine Andere dargestellt wird, wird also im Folgenden diesem diskursanalytischen Ort der Gegenwart zugewiesen. Die in zahlreichen Veröffentlichungen und aus verschiedenen Perspektiven thematisierten Überschreitungen der Gegenwartskunst stellen aufgrund ihres oft schwer nachvollziehbaren Geschehens sowie aufgrund der perspektivisch bestimmbaren Struktur der Aspekte der Gegenwartskunst, deren Grenzen überschritten werden, eine Herausforderung für eine auf allgemein geltende Begriffe (i.e. Topos der Alterität) reduzierbare diskursanalytische Kategorisierung dar. Unter Berücksichtigung dieser historiographischen und diskursanalytischen Schwierigkeit werden die in dieser Studie unter dem Begriff der Alterität dargestellten Grenzgänge in drei – aus den Schwerpunktsetzungen der relevanten Literatur abgeleiteten und für die vorliegende diskursanalytische Darlegung gliedernde – weitere Begriffe unterschieden: ästhetische Alterität, ethische Alterität, und Alterität der Subjektivität. Es handelt sich hier um gängige, fachspezifische Begriffe, die, wie McEvelley feststellt, einer Dreiteilung in der Anschauung der abendländischen Kulturgeschichte entsprechen und in verschiedenen Formulierungen der Grundbegriffe der Religion (Ethik), der Kunst (Ästhetik) und der Philosophie (Vernunft bzw. Bewusstsein der Subjektivität) seit Platon (die

orphische Lehre im *Phaedrus*) und Aristoteles (Ethik, Ästhetik und Kognition in der *Metaphysik* und *Nikomachische Ethik*) über Kant (die drei Kritiken) und Hegel (seine „trinitarian view of history“) bis Clement Greenberg (seiner aristotelischen Formalismus) und darüber hinaus, etwa bei Arthur Dantos Dreiteilung der abendländischen Geschichte der Kunst (Mimesis-Ideologie(en)-„anything goes“), breite Verwendung gefunden haben.⁵³ Der Begriff der Alterität der Subjektivität mag auf den ersten Blick aus der Reihe der komplementären Begriffen der Ästhetik und der Ethik herausfallen, die im Kontext der vorliegenden Studie im Sinne von Instanzierungen der Alterität gemeint sind. Auf die Selbstbestimmung des Subjekts vis-à-vis der eigenen Erfahrung (hier anhand der Kunst) hinweisend bezieht sich jedoch der Begriff der Subjektivität auf die Ästhetik sowie auf die Ethik, wie unter Berufung auf theoretische Ansätze in der einschlägigen Literatur argumentiert werden kann. Rebentisch etwa weist auf den Begriff der persönlichen Erfahrung (des Künstlers sowie des Betrachters) hin, der besonders in den „kunsttheoretische[n] Debatten um das Verständnis der Gegenwartskunst“ seit den 70er Jahren komplementär zum produktionsästhetischen Begriff der Entgrenzung wichtig geworden sei. Die „Spezifik des Ästhetischen“, die mittels der Dialektik zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption entstehe, sei deshalb „nicht mehr in bestimmten Objekteigenschaften, also nicht mehr im objektivierbaren Werk aufzusuchen.“⁵⁴ Zwischen Kunstwerk und Betrachter eröffne sich also ein alternativer, schwer abgrenzbarer Raum, der über die üblichen bestimmbaren Eigenschaften des Werks hinaus zu verorten sei: „Stattdessen wird begrifflich vom Werk auf Erfahrung umgestellt, das heißt, die Spezifik des Ästhetischen wird nun in einem besonderen Verhältnis zwischen interpretierendem Subjekt und wesentlich bedeutungsoffenem Objekt ausgemacht.“⁵⁵ Die Spezifik des Ästhetischen, die dabei als eine weitere Formulierung der Kontingenz des Kunstwerks in der gegenwärtigen bzw. posthistorischen Moderne verstanden werden könne, wird von Rebentisch in Anlehnung an Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks – nach der das Individuum als Betrachter der Kunst eine aktive zentrale Rolle in der Entstehung des Kunstwerks qua Kunstwerk spiele – theorisiert. Das sei auch bei der nicht explizit offenen Kunst der Fall gewe-

⁵³ Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, S. 362f.

⁵⁴ Rebentisch, a.a.O., S. 26.

⁵⁵ Ebd.

sen, denn es gäbe immer einen geringen, aber trotzdem für die Bestimmung der Kunst wichtigen Spielraum für persönliche Interpretation von der Seite des Betrachters. In der Gegenwartskunst erweitere sich jedoch die Funktion der Partizipation des Subjekts über die (als Form oder als Stil) fixierten Grenzen der künstlerischen Darstellung hinaus und erschaffe das Kunstwerk je nach Subjektivität des Betrachters jedes Mal anders: „Mit den explizit offenen Kunstwerken tritt das Bewusstsein von der konstitutiven Funktion der interpretierenden Subjektivität für das Sein der Werke allerdings nachdrücklich in diese selbst ein. Es wird zum Formprinzip.“⁵⁶ An diesem Punkt, an dem das Formprinzip eines Kunstwerkes oder sogar eines großen Teils der Gegenwartskunst per definitionem durch eine subjektive und verwandelbare Erfahrung und Teilhabe des Subjekts bestimmt sein soll, macht sich eine Spannung in diesem Verhältnis bemerkbar. Demnach wird die so verstandene Gegenwartskunst ipso facto als Ort andauernder Veränderlichkeit dargestellt, denn ihre darstellerischen Prinzipien werden als Ergebnis persönlicher bzw. subjektiver Kontingenz bestimmt. In Anlehnung an das Schema Ecos vom „Kunstwerk in Bewegung“ schreibt Rebentisch: „Das ‚Kunstwerk in Bewegung‘ lädt nämlich dazu ein, es in einem Akt der Interpretation zu konkretisieren, um zugleich jede dieser Interpretationen an ihre eigene Kontingenz zurückzuweisen. Eben deshalb bleibt die Erfahrung seiner Unausschöpflichkeit in jeder einzelnen seiner Interpretationen oder Realisationen präsent.“⁵⁷ Die ästhetische und ethische Andersheit sowie das Anderssein der Subjektivität als konstitutive Aspekte der Erfahrung vis-à-vis dem zeitgenössischen Kunstwerk, wobei die Erfahrung wiederum konstitutiv für die Bestimmung des Kunstwerks sei, werden ihrer Funktion als postformalistische Formprinzipien zufolge mehrmals betont: „Nur wer sich auf den Kosmos des Werks einlässt, in ihn einsteigt und sich mit ihm vertraut macht, vermag die eigentümliche Opazität und Fremdheit der Kunst zu erfahren, die diese gegenüber jeder ihrer noch so subtilen Erschließungen behält. Die Fremdheit der Kunst ist dann eine Implikation der intimen Auseinandersetzung mit ihr, nicht der Ausdruck des schlichtweg Unverständlichen.“⁵⁸ Diese Annahme setze eine unüberbrückbare Distanz (die zugleich eine Nähe im Sinne eines „Modus der Distanz“ darstelle) zwischen Kunstwerk und Zuschauer voraus, welche die „Autono-

⁵⁶ Ebd., S. 29.

⁵⁷ Ebd., S. 34.

⁵⁸ Ebd., S. 37; dazu S. 40.

mie“ der Kunst bzw. des Kunstwerks in den gegenwärtigen antiideologischen kulturellen Verhältnissen gewährleiste.

Die Erfahrung des Künstlers, aus der heraus die Formprinzipien des Kunstwerkes entstehen oder durch die sie gar bestimmt werden, ist ein Leitmotiv der Analyse von Anne Cauquelin. Wie Rebentisch sieht Cauquelin den Schwerpunkt – den Topos des künstlerischen Geschehens – weg vom Werk und hin zur Erfahrung des Künstlers verlagert, wobei die Ästhetik des Kunstwerks/Objekts der, obwohl paradoxerweise immer noch präsenten und für das Kunstwerk sinnstiftenden, doch entpersonalisierten Subjektivität des Künstlers unterworfen sei. Vor dem Hintergrund der Begriffe der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität unterstreicht Cauquelin die möglichen Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen „Warhol’s system“ und denjenigen von Duchamp. Wie Duchamp verlasse Warhol die Ästhetik und widme sich „der Kunst“, die er als getrennt von Fragen des Geschmacks, der Schönheit und der Einzigartigkeit bzw. Einmaligkeit betrachte. Er befasse sich mit Objekten des alltäglichen Konsums, wie Coca-Cola Flaschen, und stelle somit das „schon-da“ als Kunstobjekt im Sinne des „remade“ dar: „Comme Duchamp, Warhol abandonne l’esthétique, il quitte son métier de dessinateur, renonce à la patte, au savoir-faire à la main et se consacre à l’Art. Sphère qui se dissocie des questions de goût, de beau et d’unique. Les objets qu’il montrera sont banals, kitsch, de mauvais goût. Ce sont des objets de consommation courante: bouteilles de Coca-Cola, photos parues dans les journaux et réassemblées. En somme, des duplicatas, des *remade*.“⁵⁹ Wie Duchamp gehe es bei Warhol darum, das „*déjà-là*“ zu zeigen, jedoch stelle Warhol dem Readymade die serielle Wiederholung gegenüber, die Saturation der Bilder und das Paradox einer „dépersonnalisation hyperpersonnalisée“. ⁶⁰ Dieser Interpretation nach werde die Ästhetik (Geschmack, Schönheit, künstlerische Einzigartigkeit) mittels der Methoden der Gegenwartskunst (serielle Wiederholung, Saturation der Bilder) aufgrund politisch-ethischer Gründe (Entscheidung für die Herabstufung der bisherigen Ästhetik angesichts der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse des Konsumkapitalismus) vor einem übergeordneten, die Subjektivität des Individuums auf polare Weise betreffenden Hintergrund (Depersonalisierung-Überpersonalisierung) preisgegeben. Die Subjek-

⁵⁹ Anne Cauquelin, *L’art contemporain*, S. 84.

⁶⁰ Ebd.

tivität des Künstlers werde vom Künstler selbst als eine Art Unbehagen an der künstlerischen Tätigkeit dargestellt, so Cauquelin, das unter den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen ein „effacement de l’auteur“ fordere. Insbesondere wird die Integrität des Subjekts-Künstlers als Preis des für die aktualisierte (Selbst-)Bestimmung der zeitgenössischen Kunst erforderlichen Übergangs ausgelegt.⁶¹ Der Übergang („passage“) finde zwischen der letzten Zuflucht der modernen Kunst (d.h. dem Museum und noch mehr der Galerie als identitätsstiftenden Ausstellungsorten unter dem damals offensiven Motto „Ceci est de l’art“ jenseits der Ästhetik des Geschmacks) und dem vernetzten kommunikativen Nicht-Ort der Gegenwartskunst (d.h. dem gesamten Raum der medialen Kommunikation) statt.⁶²

Auch Rebentisch spricht über den Übergang von den institutionellen Orten der eigentlichen Kunstaussstellung zum breiteren und eher regellosen Raum der medialen Kultur, der seit den 70er Jahren als radikale künstlerische Strategie oder vielleicht als bloße Taktik und jedenfalls als „Skandal“ nicht so sehr die Gegenwartskunst selbst, sondern vielmehr den relevanten kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Diskurs herausfordere: „Statt sich durch eigenständige Bildgebungen von der visuellen Massenkultur zu distanzieren, behaupten sich hier nämlich nun Arbeiten als Kunst, die die Distanz, die die Kunst traditionellerweise zu dieser unterhält, auf den ersten Blick vollständig zu kassieren schienen. Vielmehr ließen sich die Künstlerinnen und Künstler dieser Zeit nun geradezu exzessiv auf deren Vorgaben ein – und dies zu einer Zeit, in der nicht mehr abzuweisen war, dass die Kunst im Blick auf die weitere visuelle (Massen-)Kultur längst nicht mehr als die privilegierte Instanz für das Herstellen von Bildern gelten kann.“⁶³ Diese Diagnose führt zur Frage der (Selbst-)Bestimmung der zeitgenössischen Kunst und damit zur Polarität zwischen Identität und Alterität, wobei sich die Gegenwartskunst (und wohl auch der Künstler und der Betrachter) mal mehr, mal weniger reflexiv in einer Dialektik von Abgrenzung und Überschreitung der eigenen Identität, der eigenen Heteronomie wiederfinde: „Das die Kunst auf diese Entwicklungen nicht einfach mit einer trotzigsten Arroganz gegenüber den Produkten der visuellen Massenkultur antwortete, sondern vielmehr mit einer ernsthaften Auseinandersetzung, durch die die alte High-Low-Differenz nachhaltig in Frage gestellt wurde,

⁶¹ Ebd., S. 85.

⁶² Ebd.

⁶³ Rebentisch, a.a.O., S. 119.

versieht die Frage nach der Eigengesetzlichkeit der Kunst erneut mit einer gewissen Dringlichkeit: In welcher Weise kann sich die Kunst gegenüber der visuellen Kultur behaupten, die sie zitiert?⁶⁴ Die ohne die Selbstgerechtigkeit von Manifesten implementierte mediale Hybridisierung der Gegenwartskunst mit der Massenkultur führe eigentlich zu einer doppelten Transgression, die sich vom vergleichbaren Vorgehen einer typisch modernen Strömung der Kunst des ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts (man kann an Surrealismus und an Abstrakten Expressionismus denken) als – in diesem Sinne posthistorische – Gegenwartskunst unterscheide: „Statt aber diese Dimensionen [die „Stabilität einer Gattungsidentität“ und die „Abgeschlossenheit eines Werks“] zugunsten einer Besinnung auf vermeintlich rein Künstlerisches abzublenden, wie dies die Greenberg'sche Variante des Modernismus vorgesehen hatte, macht sie die sie tragenden Rahmen sichtbar. In diesem Zusammenhang findet auch die bereits erwähnte Erweiterung und Politisierung des Diskurses über die Trägermedien der Kunst ihren explizitesten Ausdruck.“⁶⁵

In der von Rebentisch eher positiv betrachteten Politisierung des Diskurses zu den neuen formalistischen bzw. antiformalistischen Möglichkeiten der Kunst, die aufgrund eines sachlichen, wenngleich teilweise zynischen Pragmatismus der Gegenwartskunst hinsichtlich ihrer kulturell-formalen Möglichkeitsbedingungen erforderlich geworden sei, erkennt Beat Wyss dagegen Hinweise auf eine Unterwerfung der Kunst unter den Informationsüberfluss des gängigen grenzlosen Kapitalismus (Neoliberalismus). Die Offenheit der Gegenwartskunst und die entsprechende Frage nach ihrer Eigengesetzlichkeit, welche auch die Frage nach der Selbstbestimmung des Individuums einschliesse, wird von Wyss im Gegensatz zu Rebentisch als vulgäre Manipulation zugunsten der gegenwärtigen, moralisch als fragwürdig bewerteten Informationsgesellschaft betrachtet. Die Verschiebung der Gegenwartskunst von den traditionellen ästhetischen und ethischen Bereichen in den vergleichsweise grenzlosen und regellosen Raum der medialen Kommunikation stösst demzufolge auf Skepsis. Entgegen der Versklavung der Gegenwartskunst durch den medialen, informationsreichen, aber nicht unbedingt offenen bzw. demokratischen „unterhaltsamen Generator von Bildern und Tönen“ plädiert Wyss

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 119f.

für einen „Anachronismus in der Kunst“. Die mediale Kultur mitsamt der durch diese beeinflussten, bestimmten oder gar manipulierten Gegenwartskunst biete Unterhaltung, erbringe aber nicht die ästhetische und ethische Bildung, die zumindest von der Kunst zu erwarten sei: „Der bunte, laute Generator, der uns allgegenwärtig umgibt, mag augenblicklich und perfekt unser Bedürfnis nach schönen Eindrücken befriedigen. Eines kann er, im Gegensatz zur Kunst, nicht leisten: uns zusammenführen in Genuß und der Pflege des Schönen.“⁶⁶ Der als notwendig vorgeschlagene Anachronismus in der Kunst verweise demgemäss auf drei „Thesen zur Kulturarbeit“. Erstens solle der Anachronismus in der Kunst im Sinne eines „Kulturvertrag[s] [...] zwischen technischer und imaginativer Produktion“ formuliert werden, der „das *imaginative Wissen*, daß heißt: das Erbe von Gewohnheit, Brauch und Sitte“ gegen die im gegenwärtigen Neoliberalismus herrschende „ethische Rücksichtslosigkeit“ schützen und vertreten soll. Zweitens werde in der zeitgenössischen Kultur oft irrtümlich der Überfluss von Information mit Öffentlichkeit „gemäß dem politischen Ethos einer Demokratie“ verwechselt. Die zur Verfügung stehende Information, ihre Qualität und Quantität, solle durch Ethos kontrolliert werden: „Eine Informationsgesellschaft ohne kulturelle Öffentlichkeit könne sich zu einer nachtraditionalen Sklavengesellschaft entwickeln.“ Drittens müsse die in der gegenwärtigen Informationsgesellschaft produzierte Kommunikation durch die Förderung eines öffentlichen Diskurses in Kulturarbeit verwandelt werden: „Die Arbeit des imaginativen Wissens und Produzierens besteht darin, unsere vom technischen Wissen beherrschte Welt zu reflektieren und ethisch zu begründen.“⁶⁷ Der somit nach dem Tenor der politischen Philosophie Rousseaus und wohl auch Montesquieus abzufassende Kulturvertrag sei die Aufgabe nicht nur der Kunst, sondern auch der Kunstgeschichte, die zusammen mit der Kunst durch das Fragen nach dem „*Warum?*“ – die Kernfrage der Ethik – den Zusammenhang der Gesellschaft gewährleiste.⁶⁸

Auch für Craig Owens kann die Frage nach der Bestimmung der Gegenwartskunst seit den 60er-Jahren nur hinsichtlich der gesellschaftlichen Strukturen

⁶⁶ Beat Wyss, „Der notwendige Anachronismus in der Kunst“ in: ders., *Die Wiederkehr des Neuen*, S. 147.

⁶⁷ Ebd., S. 165f.

⁶⁸ Ebd., S. 164f. Der von Wyss vorgeschlagene Kulturvertrag erinnert an Rousseaus *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des politischen Rechtes* und Montesquieus *Vom Geist der Gesetze*.

und Grenzen betrachtet werden, denn diese genannten sozialen Bedingungen seien prägend sowohl für die Identität bzw. Subjektivität des Künstlers wie auch, als Folge dieser formenden Beziehung, für das vom Subjekt hergestellte Kunstwerk. Letzteres kann im Rahmen des theoretischen Ansatzes von Owens als Instanziierung einer Nietzsche-Foucault'schen Repräsentation der postmodernen („postmodernist“) emanzipierenden Subjektivität verstanden werden. Im Vergleich zur dezidierten und eher links orientierten Kritik von Wyss an der alles verschlingenden medialen Kultur des masslos beschleunigten Kapitalismus vertritt Owens in Anlehnung an die Schriften und die künstlerische Tätigkeit von Robert Smithson eine zurückhaltendere Sichtweise von der Rolle des Künstlers vis-à-vis der Positionierung der Gegenwartskunst in den „value-producing mechanisms of the art world“. Smithson, schreibt Owens, habe auf kritische Weise schon seit den 70er Jahren die Frage nach dem „apparatus the artist is threaded through“ gestellt.⁶⁹ Auch wenn Smithson nicht der erste sei, der nach dieser institutionalisierten und institutionalisierenden Rolle des Künstlers gefragt hat (Owens erwähnt diesbezüglich auch Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke, Louise Lawler, Martha Rosler, Mary Kelly und Allan Sekula als Künstler und Künstlerinnen, die sich mit dem Thema befasst haben), habe er, so Owens, diese Frage mit der in der 60er und 70er Jahren breit diskutierten Krise der Originalität bzw. der Autonomie der künstlerischen Autorschaft bzw. Urheberschaft unmittelbar verlinkt. Owens zitiert folgenden Auszug aus Smithsons Schriften: „Paintings are bought and sold. The artist sits in his solitude, knocks out his paintings, assembles them, then waits for someone to confer the value, some external source. The artist isn't in control of his own value. [...] whatever a painting goes for at Parke Bernet is really somebody else's decision, not the artist's decision, so there's a division on the broad social realm; the value is separated from the artist, the artist is estranged from his own production. [...] this is a great issue, I think it will be the growing issue, of the seventies: the investigation of the apparatus the artist is threaded through.“⁷⁰ Diesen wertproduzierenden Nexus findet Owens in diesem Zusammenhang wohl am inte-

⁶⁹ Craig Owens, „From Work to Frame, or, Is There Life After ‚The Death of the Author‘?“ in: Craig Owens (Hg. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, S. 122f.

⁷⁰ Robert Smithson (Hg. Jack Flam), *Robert Smithson: The Collected Writings*, S. 262. Der Auszug ist von Owens auf S. 122 zitiert.

ressantesten, denn die Kernfrage nach der Radikalität und Alterität der Gegenwartskunst liege im Schnittpunkt des soziokulturellen Milieus der Kunst und der Identität des Künstlers oder Autors: „If, as Barthes argued, the author could not – or could no longer – claim to be the unique source of the meaning and/or value of the work of art, then who – or what – could make such a claim?“⁷¹ Owens verweist hier auf den einflussreichen Aufsatz „La mort de l’auteur“ von Roland Barthes von 1968⁷² und betrachtet darauf Bezug nehmend die zeitgenössische Kunst als den Ort, an dem auf verschiedenste Weise die Resonanz oder gar Reaktion auf diese resultierende Frage erfolge: „It is my contention, that despite its diversity, the art of the last twenty years [Owens veröffentlichte den betreffenden Aufsatz ursprünglich 1985], the art frequently referred to as ‚postmodernist,‘ can perhaps best be understood as a response or series of responses to this question – even when artists simply attempt to reclaim the privileges that have traditionally accrued to the author in our society.“ Owens nimmt jedoch an, dass die zugrunde liegenden Annahmen für den von Barthes postulierten Tod des Autors – erste Annahme: der Leser oder der Betrachter sei verantwortlich für den Sinn des Werks; zweite Annahme: mittels ihrer Codes und Konventionen produziere die Sprache das Werk – letztendlich immer noch im modernistischen Territorium lägen.⁷³

Demgegenüber bringt Owens Michel Foucault ins Spiel, der in seinem ebenso einflussreichen Aufsatz „Qu’est-ce qu’un auteur?“ von 1969 eine kritische Topografie des bislang unerkundeten Gebietes fordert, der nach dem doppelten Tod Gottes und des Menschen leer, aber doch auf seltsame Weise dynamisch bleibt: „Ce qu’il faudrait faire, c’est repérer l’espace ainsi laissé vide par la disparition de l’auteur, suivre de l’œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître.“⁷⁴ Owens fokussiert auf die „fonctions libres“, auf die freien oder liberalen Funktionen als transgressive Praktiken, die sich im leeren soziokulturellen Raum der Postmoderne („postmodernism“) abspielen, in dem Raum, der gleichzeitig als Topos der Alteri-

⁷¹ Owens, a.a.O., S. 123.

⁷² Vgl. Roland Barthes, „La mort de l’auteur“ in: Ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, S. 63-69.

⁷³ Ebd., S. 125f.

⁷⁴ Michel Foucault, „Qu’est-ce qu’un auteur?“ in: Ders., *Dits et écrits I, 1954-1975*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, S. 824. Owens zitiert diesen Auszug aus der englischen Übersetzung (S. 125).

tät der Subjektivität fungiere. Owens stellt die Frage nach dem Ort des Austausches zwischen Kunstwerk und Zuschauer sowie die Frage nach der Verfügung über die Freiheit für die Bestimmung und Manipulation der kulturellen Produktion: „These questions shift attention away from the work and its producer and onto its *frame* – the first, by focusing on the *location* in which the work of art is encountered; the second, by insisting on the *social* nature of artistic production and reception.“⁷⁵ Owens exemplifiziert die Infragestellung des Rahmens („the frame“) des Kunstwerks, also seiner Situierung im institutionalisierten soziokulturellen Plexus (mittels seiner Apparate: Museum und Galerie; chauvinistische, diskursiv-symbolische Figuren, wie „the vanguard figure of the artist-soldier“; Unternehmensfinanzierung von Künstlern und Ausstellungen) anhand von Werken von Marcel Broodthaers, Barbara Kruger, Daniel Buren, Hans Haacke und Michael Asher.⁷⁶ Im gleichen Interview, aus dem der oben zitierte Auszug stammt, nennt Smithson die künstlerische Tätigkeit Warhols als Beispiel für eine kritische und zynische Bewusstmachung der nicht immer ersichtlichen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen des Milieus der zeitgenössischen Kunst an: „If you are poor [als Künstler] that is your reward, and we will encourage that, we who have the economic controls. It’s another kind of banking mechanism – super currency – and all representation is currency. Warhol was calling attention to the production. Everything is a dollar: people, soup cans, so he was just representing something that was already just a disembodied product.“⁷⁷ Die Verlockung für die Konformität der Künstler, „their opiate“ im doppelten Sinn (auch als Sedativ), sei das modernistische Versprechen des originalen und autonomen Kunstwerks, dessen Originalität und Autonomie eben diese Bedingungen für den Künstler ermöglichen sollen: „I mean, they think they just make something, you know, a thing in itself, a Kantian idea, it’s just amiss. Things are not things in themselves. They are related to other things. You see already that gets you into a metaphysical dilemma. I would say also most Modernism is based on this Kantian myth business.“⁷⁸ Schliesslich schlägt Smithson eine Verselbstständigung der künstlerischen Tätigkeit vor, wonach der Künstler als Kreator, Kurator und Händler seiner eigenen Werken fungie-

⁷⁵ Owens, a.a.O., S. 126.

⁷⁶ Ebd., S. 126-136.

⁷⁷ Smithson, a.a.O., S. 265.

⁷⁸ Ebd.

ren solle: „I’m not saying down with money or anything like that. I’m saying let’s understand an alternative value system where actually artists might be more in control of their own value.“⁷⁹

Cauquelin wiederum interpretiert bezüglich Warhol die heteronome (Selbst-)Bestimmung der zeitgenössischen Kunst als eine entscheidende und souveräne Tat der Selbstauslöschung (und wohl nicht der Selbstaufgabe) des Künstlers über die beiden Akte der künstlerischen Umsetzung Duchamps hinaus. Diese Tat müsse sich aufgrund ihrer dargestellten Unvermeidlichkeit (nicht) rechtfertigen: „On s’en souvient, l’art pour Duchamp n’avait plus de contenu intentionnel, il n’existait que par rapport au lieu où était exposée l’œuvre, l’œuvre elle-même était un objet banal, déjà présent dans le monde, déjà fabriqué. L’intervention de l’artiste consistant à l’exhiber, premier déplacement, et à la signer en l’assistant quelque peu, second déplacement. Fort de cette définition minimale, Warhol va montrer lui aussi des objets ordinaires non pas dans leur matérialité en trois dimensions mais reproduis (sérigraphies, photographies) sans aucune intervention de sa part qui déplacerait ou poétiserait le motif. La seule action consiste à publiciser cette exposition, à la rendre en quelque sorte obsédante, inévitable.“⁸⁰ Die aufgrund der ästhetischen und politisch-ethischen Transgressionen der zeitgenössischen Kunst verursachte Entpersonalisierung des Künstlers, hier anhand des Beispiels der jeglichem Gesellschaftsvertrag fremden Kunst von Warhol, führe letztlich zu einem merkwürdigen Paradox: „La dépersonnalisation visée va donc se muer en personnalisation à outrance par l’envahissement du nom ‚Warhol‘ sur tous les supports.“⁸¹ Die Autonomisierung des Zeichens durch die eigene Dekonstruktion und/oder Dispersion (im Fall der reproduzierbaren Kunstwerken von Warhol oder im Fall von Warhol selbst als eine durch die Medien inszenierte Persona) wird von Cauquelin als eine weitere Überschreitung der bisherigen ästhetischen und ethischen Grenzen der Kunst mittels der Auslöschung der Subjektivität des Künstlers selbst beschrieben. Im Gegensatz zum düsteren Bild der Diagnose von Wyss, nach der die gängigen kulturellen Verhältnisse ein moralisches Hindernis für die Entwicklung der Kunst und der Kultur im Allgemeinen darstellen, bedeutet die Lockerung und demzufolge die Autonomisierung des Zeichens im zeitgenössischen me-

⁷⁹ Smithson, a.a.O., S. 267.

⁸⁰ Cauquelin, a.a.O., S. 91.

⁸¹ Ebd., S. 85.

dialen Kontext für Cauquelin, die diesbezüglich ein eher dialektisches Geschichtsbild hat, die Möglichkeitsbedingung der Autonomisierung der Subjektivität des Künstlers, auch wenn dies eine Hegel'sche – also eine momentane – Umkehrung oder gar Entpersonalisierung des Individuums einschliesse.

Der Soziologe Chris Jenks schildert treffend die künstlerischen und theoretischen Meilensteine des Übergangs, im kulturell-medialen Milieu, von der Stabilität und Vorhersagbarkeit der bildnerischen Repräsentation zur vollständigen Auslöschung und gleichzeitigen simulierten Wiederherstellung der elementaren Funktion des Zeichens hinsichtlich der zentralen Bedeutung des Begriffs der Transgression in der zeitgenössischen Kultur, insbesondere bezüglich der visuellen Mediatisierung und somit erneut Kontextualisierung der Gewalt: „The exploitation of the gap between appearance and actual form was, during the period of the 1960s, accelerated and enhanced by a growing media technology initially theorised by McLuhan, subsequently aestheticised and popularised by Warhol, and from its inception, one that fatefully heralded the post-modern ‚simulacra‘ of Baudrillard.“⁸² Eine offenkundige und höchst reflexive Art, auf die die Gegenwartskunst die sie tragenden Rahmen sichtbar mache, wird, wie schon oben erwähnt, auch von Rebentisch unterstrichen. Die die Gegenwartskunst tragenden Rahmen stünden nicht nur ständig unter Revision, sondern sie würden dialektisch von der Gegenwartskunst hinsichtlich „vielfältige[r] Relationierungen zu einer Vergangenheit, die als etwas anerkannt und bearbeitet wird, das in der Gegenwart fortwirkt“.⁸³ Die Gegenwartskunst stelle eine Herausforderung an die Kunstgeschichte, denn die so verstandene posthistorische Kunst beeinflusse durch ihre Reflexivität ihre eigene Historizität und Deutung in der Kunstgeschichte: „Der in diesem Kontext entscheidende Grenzgang der Kunst ist freilich der in das Feld der Geschichtsschreibung, und die Frage, die er aufwirft, ist die nach der spezifischen Leistung der Kunst in diesem Zusammenhang.“⁸⁴ Folglich plädiert Rebentisch für eine aktualisierte Historiographie, welche sich den Herausforderungen der Gegenwartskunst stellt: „Diesem Stand der Diskussion [...] entspricht freilich auch ein gegenüber modernistischen Theorien anderes Denken.“⁸⁵ Die Gegenwartskunst eröffne infolge einer ihr inne-

⁸² Chris Jenks, *Transgression*, S. 128.

⁸³ Rebentisch, a.a.O., S. 120.

⁸⁴ Ebd., S. 120f.

⁸⁵ Ebd., S. 120.

wohnenden radikalen Reflexivität (hinsichtlich der Aspekte der Ästhetik, der Ethik, der Subjektivität, der kunsthistorischen Reflexion) einen diskursiven Raum, der als Ort künstlerischer, theoretischer und wohl auch kultureller Alterität gegenüber vorherigen Instanziierungen der Radikalität der Kunst der Moderne, über die bestimmende Wirklichkeit des Alltags hinaus, bezeichnet werden könne: „In all diesen Grenzgängen geht es um das Verhältnis der Kunst zu verschiedenen Dimensionen unserer Wirklichkeit, so dass mal mehr, mal weniger explizit stets auch die zugleich epistemische, ethische und politische Frage nach dem Verhältnis mit verhandelt wird, das die Kunst zur Wirklichkeit einnimmt.“⁸⁶

Diese kurze Einleitung soll als historiographischer Hintergrund für die Analyse der in den folgenden Abschnitten zu sichtenden kunsthistorischen Literatur des Diskurses über das Thema der Gegenwartskunst als Topos der Alterität dienen. Bei den oben besprochenen Autoren wird die Gegenwartskunst jeweils in einem weitgefassten soziokulturellen Milieu situiert, mit dem sich die Person des Künstlers (und wohl auch die Person des Betrachters) in formendem Dialog oder in einer Situation erstickender Manipulation befinde. Das Kunstwerk entstehe als Ergebnis dieser Situation und nicht etwa aufgrund von durch die Überlieferung bestimmten oder auferlegten ästhetischen und moralischen Kriterien. Genau hierin liege also die Alterität der Gegenwartskunst und demzufolge müsse dieser Zustand bzw. diese Eigenschaft als Ergebnis einer interaktiven oder auch nur passiven Beziehung des Künstlers zu seiner Umgebung betrachtet werden. Die Autoren scheinen sich jedenfalls darin einig zu sein, dass der Kunst und dem Künstler je nach Situation mit mehr oder weniger Aufwand die ästhetischen, ethischen und persönlichen Möglichkeiten zu Verfügung stünden, um ein Anderssein ausdrücken, darstellen und erleben zu können.

⁸⁶ Ebd., S. 121.

II. 1. Ästhetische und Ethische Alterität

In ihrer Studie *The Contingent Object of Contemporary Art* befasst sich Martha Buskirk im Kapitel „Medium and Materiality“ mit Bedeutung und Nebenwirkungen der Proliferation der physisch-materiellen Möglichkeiten für die Gegenwartskunst. Vor einem kunsthistorischen Hintergrund ästhetischer Grenzgänge von Duchamp bis auf die Gegenwart vergleicht Buskirk Gerhard Richters Ölgemälde *Skull with Candle* [Schädel mit Kerze] (1983) sowie *Two Candles* [Zwei Kerzen] (1983), Cindy Shermans Fotografie *Untitled #172* (1987) und Wolfgang Laibs Installation *Milkstone* (1982-1988) und stellt zugleich selbst die Frage nach dem Sinn dieses Vergleichs: „How to compare the incommensurate? Certainly that is one of the most significant challenges posed by the explosion of possibilities that, by the end of the twentieth century, left few limits to what could be defined as art.“⁸⁷ Alle Werke wurden 1997 in der Ausstellung *Objects of Desire* am MoMA gezeigt, deren Konzept die Untersuchung der Möglichkeit klassischer Moderne (unter anderen Cézanne, Picasso, Matisse) und Gegenwartskunst unter einem traditionellen Begriff – Stilleben – war. Trotz eines gemeinsamen Leitfadens, nämlich des Themas des Vanitas-Stillebens „pervasive in seventeenth-century Dutch still life“, zeigen die oben erwähnten Kunstwerke, so bemerkt Buskirk, Gemeinsamkeiten weder untereinander noch mit den früheren Beispielen der Ausstellung. Sowohl die Kategorisierung nach Genres aufgrund von Unterscheidungen hinsichtlich des Gegenstands der Darstellung in der akademischen Tradition als auch die Unterteilung der Kunst in Kategorien nach dem verwendeten Medium in der typisch modernen Kunst versprachen beide, so die Kunsthistorikerin, die Möglichkeit eines Vergleichs und einer darauffolgenden Beurteilung innerhalb der Grenzen des entsprechenden Ordnungssystems. Am Ende des zwanzigstens bzw. am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts behalten die Begriffe „painting“, „sculpture“ und „photography“ noch ihre Aktualität; wie aber die oben erwähnten Beispiele der

⁸⁷ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, S.110.



Gerhard Richter, *Schädel mit Kerze* (1983). Öl auf Leinwand, 100 × 150 cm



Gerhard Richter, *Zwei Kerzen* (1983). Öl auf Leinwand, 140 × 110 cm



Cindy Sherman, *Untitled #172* (1987). Farbfotografie, 186.1 × 125.7 cm



Wolfgang Laib, *Milkstone* (1982-1988). Marmor und Milch, 6 x 29 × 25 cm

Gegenwartskunst erkennen lassen, haben diese Begriffe ihre Exklusivität und Selbstverständlichkeit als Kennzeichnungen der „connection between medium and material support“ verloren: „The question, then, is whether or according to what terms the concept of medium remains relevant.“⁸⁸ Die Bedeutung der physisch-materiellen Möglichkeiten für die künstlerische Tätigkeit sei in der Gegenwartskunst von der Körperlichkeit des Mediums selbst differenziert und demzufolge als Konvention je nach Situation relativiert.

Inmitten dieser kontingenten Bestimmung des materiellen Wesens des Kunstwerks erscheine das Subjekt in der Rolle des Künstlers/Autors als der einzige Begriff, der eine semiologische, d.h. sinnstiftende Struktur überhaupt liefern könne. „Once it is accepted that a work of art can consist of nothing more tangible than a linguistic declaration or an ephemeral action,“ schreibt Buskirk, „the establishment of a physical configuration constitutes a specific and significant decision that must then be followed by many more, including the determination of form, materials, context, and even duration.“⁸⁹ Der materielle Bestand des Kunstwerks wird also durch eine Entscheidung des Autors ersetzt, die den semiologisch dekonstruierten physischen Bestand des Kunstwerks apropos dessen Bedeutung wiederherstellen müsse. Mittels eines begrifflichen Umtausches ersetze Urheberschaft, als Begriff, die früher unbestreitbare Materialität des Kunstwerks, die nunmehr ebenfalls nur als Begriff verstanden werden könne: „And as the physical object has become increasingly unstable as a marker of what constitutes the work, the now all-important category that frames and gives meaning to this play of reference is artistic authorship.“⁹⁰ Der Garant dieser politischen Ökonomie des Zeichens, um mit Baudrillard zu reden,⁹¹ sei der Autor/Künstler, der durch das Kunstwerk seine eigene oder auch eine kollektive Subjektivität auslebe. Die so verstandene ästhetisch-materielle Kontingenz der künstlerischen Form wird von Buskirk unter anderem anhand des Zyklus *18. Oktober 1977* (1988) von Gerhard Richter illustriert. Die fünfzehn monochromen Ölgemälde sind Abbildungen von Fotografien aus Medienberichten über die linksradikale terroristische Vereinigung Rote Armee Fraktion (RAF) im Nachgang zur Kontroverse um den nach den offiziellen Ermitt-

⁸⁸ Ebd., S.110f.

⁸⁹ Ebd., S.112.

⁹⁰ Ebd., S.112f.

⁹¹ Vgl. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*.

lungen als Selbstmord festgestellten Tod dreier ihrer Mitglieder in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart (bekannt als Stammheim) am 18. Oktober 1977. Die ästhetisch-mediale Überschreitung bestehe, so Buskirk, in der Appropriation des Genres der Historienmalerei zum Zweck der Unterstreichung der kontrovers bewerteten Umstände der Ereignisse um den Tod der drei Häftlinge. Nach Buskirk gehören Richters *Oktober*-Gemälde letztendlich der Kategorie der Historienmalerei an. Die führende Rolle der Fotografie in der Ermittlung von historischen bzw. aktuellen Ereignissen erfahre durch eine der aktuellsten Implementierungen der Historienmalerei zusätzliche Anerkennung. Des Weiteren sei die narrative Kontinuität der Serie „in a fractured as well as overlapping sequence of events and individuals“ beeinträchtigt, zumal manche Gemälde aus der Serie auch als Porträtmalerei verstanden werden könnten.⁹² Diese Schichtung von ästhetischen bzw. genrespezifischen Überschreitungen unterstreiche die Provokation in der Botschaft der Serie und impliziere den in der Kontroverse um die Ereignisse geäußerten Verdacht der Ermordung der RAF-Mitglieder durch den Staat: „The provocative nature of their subject also distinguishes them from classic history paintings, commissioned by and designed to glorify the state. Exhibited shortly after their completion in Germany, they reminded viewers of a still recent wave of terrorist acts and also of suspicions about the circumstances surrounding the reported suicide of the three prisoners who were found dead or dying in their cells in Germany’s Stammheim prison on the morning of October 18, 1977.“⁹³ Buskirk bezieht sich an dieser Stelle auf einen Aufsatz von Benjamin Buchloh über Richters *Oktober*-Zyklus, in dem der Kunsthistoriker einen Vergleich zwischen den Gemälden *Beerdigung* und *Tote* aus der Serie (der *Oktober*-Zyklus schliesst drei Gemälde unter dem Titel *Tote* ein) und Gustave Courbets *Ein Begräbnis in Ornans* (1849-50) und Édouard Manets *Toter Torero* (1864) zieht, die Buchloh als „two of the central images from the complex prehistory of the destruction of history painting in the nineteenth century“ betrachte.⁹⁴ Der Vergleich sei, so Buchloh, eine Reaktion („an art-historical reflex“) auf den Schock, den die Gemälde von Richter verursachen. Der Schock sei

⁹² Buskirk, a.a.O., S.118.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Benjamin H. D. Buchloh, „A Note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*“ in: *October*, Vol. 48 (Spring 1989), S. 93. Buskirk, a.a.O., S.118.



Gerhard Richter, *Beerdigung* (1988). Öl auf Leinwand, 200 × 320 cm



Gerhard Richter, *Tote* (1988). Öl auf Leinwand, 62 × 67 cm



Gustave Courbet, *Ein Begräbnis in Ornans* (1849-1850). Öl auf Leinwand, 314 × 663 cm



Éduard Manet, *Toter Torero* (1864-1865). Öl auf Leinwand, 76 × 153.3 cm

wiederum eine Reaktion auf das ästhetisch-künstlerische Gedenken an die Gegner des Deutschen Staates, die ihm zum Opfer gefallen seien. Richters *Oktober*-Zyklus wurde zunächst am Museum Haus Esters in Krefeld ausgestellt. Dieses Gebäude wurde von Mies van der Rohe entworfen und Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gewidmet: „[T]hrough their acts of aesthetic commemoration, they [Richter und van der Rohe] resist the constantly renewed collective prosecution of those victims in the form of their eradication from current memory, thereby dignifying the victims of a state whose opponents they had become because of their public challenge.“⁹⁵

Buskirk unterstreicht Buchlohs Ansicht, die Geschichte der Historienmalerei sei selbst ein Rückzug des Subjekts von der Möglichkeit der Malerei zur Repräsentation. Dieser Rückzug habe letztendlich die moderne Forderung nach ästhetischer Autonomie ermöglicht und gefördert. In dieser Entwicklung („development“), die wie bei Richter wohl noch aktuell sei, entstehe eine angespannte und schwer fassbare Dialektik zwischen einer aufgrund ästhetischer Ähnlichkeit referentiellen Funktion und der Befreiung der malerischen Mittel, die zur systematischen Negation der Funktionen der Darstellung geführt habe. Richters *18. Oktober 1977*-Zyklus widerstehe – durch das Dilemma, das er, über die ästhetisch-materiellen Grenzen der Gegenwartskunst hinweg vor einem politisch-historischen Hintergrund einführe – der modernen Beschränkung der Malerei auf eine Meditation über historische Erfahrung lediglich durch Überlegungen zum Entwicklungsgang, zu den Materialien und den Techniken des Bildmediums selbst. Die Unfähigkeit der modernen Kunst, die Gegenwartsgeschichte darzustellen, sei „so argumentiert Buchloh, eine Folge der Umwandlung der historischen Erfahrung zu einer Erfahrung kollektiver Katastrophe, wofür die Fotografie als besser gerüstet betrachtet worden sei. Des Weiteren sei der Anspruch der Kunst auf einen privilegierten Modus des Sehens und der Darstellung der Geschichte entkräftet worden, indem sich die Katastrophe als kollektiver Diskurs der Spätmoderne durchgesetzt und damit die historische Erfahrung demokratisiert habe. Evident sei dies im Œuvre von Warhol, insbesondere in der beinahe mechanischen und allerdings lakonischen und emotionslosen Wiederholung der Darstellung des Todes. Dies habe Konsequenzen sowohl für die ästhetischen Grenzen der Gegenwartskunst wie auch

⁹⁵ Buchloh, a.a.O., S. 93.

für die Darstellung des Todes: „The de-differentiation of the artistic process corresponds to the arbitrary fatality and the utter desublimation of the experience of death.“⁹⁶ Durch das Vermischen der beiden Künstlern in der kunsthistorischen Literatur um eine „Ikonografie des Todes“, unterstreicht Buchloh, würden aber wichtige Unterschiede übersehen: im Gegensatz zu Warhol seien die Opfer in den Porträts von Richter keine Opfer anonymer Umfällen, sondern Sozialagenten der Gegenwartsgeschichte, die aus politischen Gründen mittels der Kunst repräsentiert werden müssen. Die Kunst solle somit zum kollektiven Gedenken und nicht zur sozialen Amnesie beitragen, wie bei Warhols Serie „Death and Disaster“. „In this respect“, kommentiert Buchloh diesbezüglich, „Richter’s paintings constitute a European inversion of Warhol’s position of anomy with regard to history.“⁹⁷ Die Gemälde von Richter nehmen also trotz gewisser Ähnlichkeiten zu Warhols radikaler Pop Art eine andere, vielleicht sogar antithetische Position (soll diesbezüglich „Inversion“ im Sinne einer Hegel’schen Dialektik verstanden werden?) im Bereich ästhetischer und wohl auch politischer Alterität der Gegenwartskunst ein. Diese Alterität, hier ästhetisch und politisch genannt, findet für Buchloh ihre Bestätigung in der figurativen deutschen Malerei der 80er Jahre (denkt er an die „Jungen Wilden“?), die für ihn als Gegenbeispiel (auch in Bezug auf Warhol) dient. Während die Kunst der BRD in den 80er Jahren eine historisch-politisch aber auch ästhetisch limitierte Gegenbewegung zur intellektuell geprägten Minimal Art und Concept Art dargestellt habe, habe Richter die/seine Gegenwart durch eine reflektive Appropriation der Malerei als Doppel der Gegenwartskunst im Sinne einer Flucht nach vorn überschritten: „Unlike most contemporary German painting, which simply ignores the fact that the prohibition of representation itself has become an irreversible historical reality that can only be ignored at the price of mythicizing painting, Richter’s nonetheless insists on transcending that irreversible historical fact with the very means of painting.“⁹⁸ Durch bildliche Mittel wandle Richter, so Buchloh, die aktuelle Macht politischer Repression in die Frage nach ihrer eigenen Darstellbarkeit um.

In der malerischen Appropriation der Pressefotografien durch Richter erkennt Buskirk eine Transformation in der Tradition der Abstrakten Expressionis-

⁹⁶ Ebd., S. 97.

⁹⁷ Ebd., S. 97.

⁹⁸ Ebd., S.103.

ten, welche „extinguished explicit figuration the better to retain the formal characteristics of heroicizing art form from the past: large scale, expansiveness of effect, the rhetoric of action and risk“. Richter kehre somit zu einer Kategorie künstlerischer Tätigkeit zurück, die unter dem Modernismus subsumiert wurde.⁹⁹ Die Abbildungen des Oktober-Zyklus suggerieren noch eine Instanziierung der Appropriation der Pressefotografie von der Gegenwartskunst, nicht unähnlich Warhols mechanisch reproduzierten Bildern von „Death and Disaster.“ Bei Warhol mache die wiederholende Siebdrucktechnik auf die Oberfläche des Kunstwerks aufmerksam, während sie zugleich den Zugang zu historisch wichtigen oder jedenfalls unwiderstehlichen Themen (z.B. *Race Riot*, 1964 oder *Orange Car Crash Fourteen Times*, 1963) erlaube. Buskirk zieht eine Parallele zwischen den beiden Vertretern der Gegenwartskunst hinsichtlich einer künstlerischen Distanzierung und Reflexion: „In using photographs as the basis for paintings, in Richters case, or in the space of painting (photo silkscreen on canvas, painting’s traditional support) in Warhol’s, both artists have reintroduced a form of representation that simultaneously insists, through the sense of quotation, that the rendering of the representation is itself part of the subject of the work.“¹⁰⁰ Daran lassen sich unterschiedliche Schwerpunkte bei Buskirk und bei Buchloh ablesen. Im Fokus der Analyse von Buskirk steht die Frage nach der Möglichkeit zur Repräsentation (durch den Begriff des Mediums des Kunstwerks) in Bezug auf die Frage nach der Subjektivität des Künstlers. Die Agenden von Warhol und Richter werden anhand der von der Kunsthistorikerin erwähnten Kunstwerke hinsichtlich der entsprechenden kritisch-künstlerischen Zielsetzung (oder zumindest eines wichtigen Teils davon) als nicht weit voneinander entfernt dargelegt. Buchloh dagegen wählt in dieser Instanz den politischen Aspekt der Kunst als Leitbegriff seiner Analyse, wobei Richter und Warhol diesbezüglich wesentlich voneinander abwichen. Die für Buchloh eher methodologische Frage nach den Repräsentationsmöglichkeiten des Künstlers/Subjekts scheint in den Hintergrund zu treten und wird der als wichtiger bewerteten Frage nach den politischen Motiven der Taten der in den Kunstwerken porträtierten Opfer, die im

⁹⁹ Buskirk, a.a.O., S.116f., unter Bezugnahme auf ein weiter gefasstes Argument von Thomas Crow. Siehe Thomas Crow, „The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Renaissance Art“ in: ders., *Modern Art in the Common Culture* (New Haven: Yale University Press, 1996), S. 181.

¹⁰⁰ Buskirk, a.a.O., S.120.



Andy Warhol. *Race Riot* (1964). Siebdruck auf Akrylfarbe auf Leinwand, 150 × 170 cm



Andy Warhol, *Orange Car Crash Fourteen Times* (1963). Siebdruck auf Akrylfarbe auf zwei Leinwänden, 268.9 × 416.9 cm

Fall Richters als radikale zielorientierte Sozialagenten und nicht als bloße Opfer politisch bedeutungsloser Unfälle (wie bei Warhol) dargestellt seien, untergeordnet. Buskirk führt weitere zeitgenössische Künstler wie Jeff Wall und Andreas Gursky an, die durch die Anwendung von gemischten Techniken (Malerei, Fotografie, Grafikdesign) das Genre der Historienmalerei aufbrächen, wobei diese ästhetische bzw. formalistische Herausforderung Gegenstand ihrer eigenen Radikalität werde: „An artist may also choose to use recognizable imagery, begging the further question of what connection may exist between the means of representation and the subject thus represented.“¹⁰¹ Der Begriff von und die Möglichkeit der Auswahl („choice“) beschreibe die Beilegung des Konflikts zwischen Überlieferung und Fortschritt und ermögliche einen Ort selbstbewussten künstlerischen Vorgehens: „What has changed is that the selection of both medium and the qualities within that form will be seen as explicit choices rather than the reestablishment of previous givens.“¹⁰² Die neue Referenzialität, die durch die unkonventionellen historischen und ästhetischen Assoziationen (etwa zwischen Historienmalerei als nicht-mehr-aktuellem kunsthistorischen Genre und aktuellen Pressefotos von Mitgliedern einer terroristischen Gruppe) geschaffen werde, definiere letztere erneut in einem komplexen ästhetischen Milieu („as they are reinscribed into a complex overlay of traits and effects“).¹⁰³

Hinsichtlich der Verschiebung der bisher durch die Materialität des Mediums definierbaren ästhetischen Konstanten erörtert Buskirk weiterhin Werke von Hiroshi Sugimoto, Hans Haacke, Richard Serra, und Eva Hesse. Die Radikalität dieser Verschiebung mache neue Überlegungen bezüglich der Überschneidung von Material und Form und damit auch nach der Gültigkeit bisherige Begriffe und Kategorien erforderlich. „Why does this discussion of expanding material possibilities“, fragt Buskirk rhetorisch, „follow upon a consideration of the quotation of traditional genre categories and the general dissolution of medium divisions?“ Sie beantwortet die Frage selbst: „In fact the incorporation of a range of new materials, along with the layering of reference and quotation evident in the interplay between painting and photography, are both aspects of an increasingly complex intersection

¹⁰¹ Buskirk, a.a.O., S.123.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

of material and form in contemporary practices.“¹⁰⁴ Ausgehend von Werken von Janine Antoni, Robert Gober, und Nayland Blake stellt Buskirk erneut eine rhetorische Frage zur Gültigkeit des Begriffs des Mediums hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung und des ästhetisch-politischen Werts des zeitgenössischen Kunstwerks: „What might constitute a medium? To what extent does the term remain relevant? To what extent can it be connected to specific materials?“¹⁰⁵ Die Werke von Janine Antoni würden durch die Verwendung von besonderen Materialien eine intensive und erweiterte Begegnung zwischen ihrem Körper und dem Zuschauer ermöglichen und zugleich würden sie die ästhetisch-formalistischen Grenzen verschiedener kunsthistorischer Genres, wie Minimalismus, Konzeptkunst, Büste, Stillleben überqueren. Ausführlich erörtert Buskirk die Installation *Gnaw* (1992), bei der die materielle Transformation des Werkes durch körperliche Intervention der Künstlerin und durch den natürlichen Verfall seiner Bestandteile die Intersubjektivität der Gegenwartskunst illustrierte. *Gnaw* besteht aus zwei 600 Pfund schweren Würfeln aus Schokolade und Talg, die stellenweise von Antoni an ihren Kanten angebissen sind. Die Bissspuren seien eindeutig sichtbar und die Künstlerin, erzählt Buskirk, habe sich während dieser Bearbeitung der Würfel durch den radikalen Einsatz des eigenen Körpers am Mund verletzt. Die Gestalt der Würfel deute die klaren geometrischen Formen des Minimalismus an, der durch den körperlichen Eingriff der Künstlerin seine Kapazität als ästhetisch-kunsthistorische Referenz manifestiere – und dies nicht, wie üblicherweise, durch Abstraktion, sondern durch die Körperlichkeit der Elemente des Kunstwerks als „forms that carry evidence of Antoni’s bodily presence“, als Körper vis-à-vis dem Betrachter. Vor einem polyvalenten Hintergrund persönlicher und sozialer Referentialität entstehe aufgrund der tatsächlichen materiellen Instabilität der Würfel eine kunsthistorische Spannung zwischen den beteiligten Formen und Begriffen: „The collapse of the lard cube might even be read as a dramatic reenactment of the historic transition from hard-edged minimalism to more pliable materials, were it not for the intervening bites, with the profusion of psychological and cultural associations they suggest.“¹⁰⁶ Aus dem

¹⁰⁴ Ebd., S.136.

¹⁰⁵ Ebd., S.151.

¹⁰⁶ Ebd., S.139.



Janine Antoni, *Gnaw* (1992). Schokolade, Talg, Schaukasten, Masse variabel



Janine Antoni, *Lick and Lather* (1993). Sieben Büste aus Schokolade und sieben Büste aus Seife, jeweils $61 \times 40.6 \times 33$ cm

abgebissenen Material würden weitere Objekte hergestellt, wie herzförmige Verpackungen für Pralinen und Lippenstifte, die in einer Vitrine neben dem Hauptkunstwerk ausgestellt würden und somit, so Buskirk, zu einer weiteren ästhetisch-formalistischen Grenzüberschreitung beitragen: „Through their continued activation of the viewer’s experiential reading, the objects that carry this evidence of performance thus extend and redirect the more abstract theatricallity associated with minimalism.“¹⁰⁷

Hinsichtlich der Rolle des eigenen Körpers der Künstlerin spricht Buskirk auch von Narzissmus. Unter Berufung auf Ewa Lajer-Burcharths Erörterung der Installation *Lick and Lather* (1993-1994) von Antoni (das Werk besteht aus Büsten des Gesichts der Künstlerin, sieben davon aus Seife und ebenso viele aus Schokolade, die durch Lecken und Waschen von Antoni auf groteske Weise entstellt sind) wird die Positionierung des eigenen Körpers im Zentrum des Kunstwerks als eine Taktik erörtert, die weniger mit Narzissmus zu tun habe – so lautete in den 70er-Jahren ein Vorwurf an Künstlerinnen die ihren eigenen Körper taktisch eingesetzt hatten – als mit der Aneignung der Mechanismen der ästhetischen Selbstgenerierung.¹⁰⁸ Die Übernahme der ästhetischen Kontrolle durch die Künstler mittels der regellosen Verwendung und Manipulation von Materialien entspreche einer Lockerung der früheren formalistischen Annahmen und trage zu einem Diskurs über die Grenzen der Signifikation des Kunstwerks bei: „Linked to the proliferation of once unusual materials is a constant process of delineation, whereby assumptions that might once have held regarding the givens of a particular medium have been supplanted by an open-ended series of considerations regarding both the initial and the ongoing disposition of the work.“¹⁰⁹ Ausgehend von Kunstwerken von Robert Gober und Nayland Blake, bei denen jeweils Lebensmittel (Donuts, Lebkuchen, Wassermelone) eine zentrale Funktion innerhalb der Werke einnehmen, stellt Buskirk eine Reihe von weiteren Fragen zur Bedeutung der an ihre Grenzen getriebenen Materialität des Kunstwerks: „Might participation or even ephemerality thus constitute a medium? Perhaps permanence might also be described as a medium? Or scale? Or newness? Or deterioration? In a sense all these possibilities stretch the

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S.140f. Ewa Lajer-Burcharth, „Antoni’s Difference“ in: *Janine Antoni* (Küsnacht: Ink Tree Editions, 2000), S. 63 zitiert von Buskirk.

¹⁰⁹ Ebd., S.143.

term ‚medium‘ to the breaking point.“¹¹⁰ Zunächst sei demnach klar, dass es bei den unter Betrachtung stehenden Kunstwerken um eine begriffliche und wohl auch tatsächliche materielle Labilität gehe, aufgrund derer aber die bisher üblichen Begriffe und Genres der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Überlieferung nicht ganz abgeschafft werden sollten. Charakteristisch ist eine Aussage von Blake, die Buskirk zitiert: „I see myself as a very radical formalist,‘ Blake told an interviewer in a discussion of how a larger set of concerns may be articulated in the work that he produces as an artist.“¹¹¹ Formalismus und Dekonstruktion der Form werden in einem Satz synergetisch nebeneinander gestellt, um auf die Frage nach den antithetischen ästhetischen Tendenzen (wenn man sie so beschreiben darf) einzugehen, die bezüglich der Gegenwartskunst um den Begriff der Kontingenz diskutiert werde. Kontingenz und Intertextualität werden von Buskirk weiter im Sinne einer Feststellung und Exegese der disparaten und eher unvereinbaren ästhetischen Ansätze der Gegenwartskunst („of contemporary art“, wie im Titel der Monografie oder „of contemporary works“, wie im folgenden Auszug) betont. „What these disparate examples have in common with one another, and with a large number of contemporary works,“ schliesst die Kunsthistorikerin, „is the tremendous specificity of each decision. The fracturing of materials, forms, and effects into increasing separable elements means that none of the choices can be understood as simply given or customary. These multiple references to artistic traditions and a myriad of other sources remain individually evident even as they are also given a new unity in the context of the work that emerges from this process.“¹¹² Hier könnte man einen gewissen Voluntarismus vermuten, denn der Begriff der Entscheidung („decision“) stehe im Zentrum einer hochdynamischen Situation hinsichtlich der ästhetischen Integrität und Bestimmbarkeit des Kunstwerks, in der die beteiligten zentrifugalen Kräfte der ungeheuren Spezifität („tremendous specificity“) und der mehrfachen Referenzen („multiple references“) durch einen Willen (wohl des Künstlers) eine neue Einheit ermöglichen.

Die Rolle Richters als Künstler/Akteur in Bezug auf die ästhetische, politische und historische (Selbst-)Bestimmung und Verantwortung der Gegenwarts-

¹¹⁰ Ebd., S.152.

¹¹¹ Ebd., S.149. Anne Barclay Morgan, „Art, Pleasure, and Community“ (Interview with Nayland Blake), *Art Papers* 19 (July-August 1995), 8.

¹¹² Ebd., S.158.

kunst wird auch von Wilfried Dickhoff in seinem Essay „Gerhard Richter: Painting’s Responsibility“ aus dem Sammelband *After Nihilism. Essays on Contemporary Art* betont.¹¹³ Dickhoff schreibt explizit vor dem Hintergrund eines sich schon seit den 60er-Jahren ausbreitenden Diskurses über das Ende der Kunst („the talk of the end of art mounts“), wobei das Ende insbesondere die Gegenwartskunst betreffe. In der gängigen Diskussion über die Kunst gäbe es eine Mehrzahl von dekonstruktiven Diskursen über ihr Ende. In diesen Diskursen werde oft ihr Gegenstand instrumentalisiert, also die Gegenwartskunst, um theoretische Entwicklungen eben über das Ende der Kunst zu fördern. Die „essays in this book“, schreibt Dickhoff diesbezüglich, „are based on the self-evidence of the irrefutably questionable nature of contemporary art.“¹¹⁴ Die betreffenden Aufsätze hätten aber nicht zum Zweck, das häufig theorisierte Ende der Kunst zu bestätigen, sondern sie beabsichtigten, die Annahme einer Natur der Gegenwartskunst, die fragwürdig sei, in Frage zu stellen. Der Grund dafür sei die Möglichkeit der Kunst, ihre eigene Fragwürdigkeit in Frage zu stellen, also das eigentliche Thema von Dickhoffs Erörterung: „While the fetishizations, ascriptions, and formations of art myths mount, now and then art still takes other paths that question its questionable nature.“ Dies geschehe gemäss einer Dialektik (wohl entsprechend zu Hegels phänomenologischer Dialektik zwischen ihrem Geist und ihrer Negativität): „On these other paths art often starts out from its own impossibility. Accepting this, and not playing it down, art repeatedly opens unexpected possibility where impossibility was long thought to have become the norm.“¹¹⁵ Damit stelle sich die nachfragende Kunst eine erhebliche ästhetische Herausforderung, nämlich „beauty without beautification“ und „negativity without negativity“ darzustellen. Dies sei aufgrund eines kunsthistorischen Momentums gegen den eigenen Nihilismus möglich: „But the deconstructions of such art would also always be constructions. Art would turn the execution of its deconstruction toward what is constructive in a non-affirmative affirmation.“¹¹⁶ Die so verstandene ästhetisch-historische Dialektik des Wesens und der Manifestation der Kunst trage zudem eine wesentliche ethische Verantwortung, die

¹¹³ Wilfried Dickhoff, „Gerhard Richter: Painting’s Responsibility“ in: ders., *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*, S. 48f.

¹¹⁴ Ebd., S. 1.

¹¹⁵ Ebd., S. 2.

¹¹⁶ Ebd., S. 3.

von Dickhoff „responsibility of form“ genannt wird. Diese Verantwortung gehe jeder sozial-politischen und wohl auch ästhetischen Bestimmung der Kunst voraus und basiere auf einer radikalen Offenheit, die eine ästhetische Differenz zugleich beanspruche und unterminierte: „Because this responsibility is due to the experience of difference as nondifference, it takes a big risk.“¹¹⁷ Richter stelle diesbezüglich ein Gleichgewicht dar, das auch als eine Art kunsthistorischer Balance zwischen Form und Inhalt wirke, indem beide Aspekte an ihre ästhetischen und ethischen Grenzen getrieben werden: „It appears to me that Richter is increasingly successful at staging a convergence between morality (of form) and amorality (of the chaotic, nonsignifying activity on the canvas).“¹¹⁸ Der Standpunkt Richters, also der Ort, an dem er sich als Künstler befinden müsse, um eine solche Balance zwischen Form und Formlosigkeit sowie zwischen Moralität und Amoralität herzustellen, wird von Dickhoff als Topos neutraler aber trotzdem ethisch-politisch engagierter Alterität beschrieben, ähnlich dem „Neutrum“ („le Neutre“) aus Roland Barthes späteren Schriften. Die ästhetische Neutralität des Künstlers wird unabwendbar mit seiner ethischen Neutralität gekoppelt, wobei beide nichtsdestotrotz einer bestimmten moralisch politischen Agenda entstammen. Das Ergebnis sei eine wohl im Kant’schen Sinn zu verstehende Bemühung um Klarheit der Form der Darstellung der Realität. „What most characterizes the polychromatic, abstract pictures“, schreibt Dickhoff, „is a responsible, pure realism of painting as painting, which for Richter is as ever a moral action – one, however, that achieves results, of formal clarification, only through the unrestrained diagrammatic manifestation of the painter (who of necessity is amoral [immoral being something else again!]). And what else is formal clarification other than creating clarity with pictures: the constant attempt to form a ‚picture‘ of what is going on.“¹¹⁹ Das Kunstwerk wird also als raumzeitliche und daher auch transiente Darstellung der Wahrheit aufgefasst, die wiederum als Instanziierung der Realität konzipiert wird; wie auch Barthes feststellt: „car il n’y a pas de vérité qui ne soit liée à l’instant“.¹²⁰

Dadurch werde von Richter die Frage nach der Möglichkeit und Notwendigkeit der Malerei gestellt, so Dickhoff, sowie die Frage nach ihrem Missbehagen

¹¹⁷ Ebd., S. 5.

¹¹⁸ Ebd., S. 54.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, S. 39.

(„misgivings“) bezüglich ihrer Medien und Methoden. Die Aktualität der „(not just) abstract“ Gemälde Richters liege in ihrer Möglichkeit, diese Fragen „in the pure nonexcessive presence of the picture“ zu suspendieren, die zu einer dem Kunstwerk innewohnenden Selbstreflektion führe. „His paintings are guided by a responsibility of freedom,“ schreibt Dickhoff über Richter in Hinblick auf Barthes, „which, as Roland Barthes once said, can alone tie the forces of freedom to art, something that neither the so-called message of a picture, let alone the political lip service paid by a (petty) bourgeois artist personality, can accomplish.“¹²¹ Vielleicht impliziert Dickhoff die so verstandene pure Didaktik („an ideological didactic theory“) minimalistisch ästhetischer sowie ethisch-politischer Prinzipien, denn Barthes spricht immer wieder von ästhetischer und ethisch-politischer Neutralität als etwas vom typischen, wenn auch eventuell etwas stereotypisierten Minimalismus klar zu unterscheidenden. Das Vermischen von Neutralität und Minimalismus sei eben widersinnig: „De mon point de vue [hier in Bezug auf die Minimal Art der 60er Jahre in New York], l’assimilation du Neutre et du minimal est un contresens 1) parce que le Neutre n’abolit pas l’affect mais seulement le conduit, en règle les manifestations 2) parce que le neutre minimaliste ne concerne pas l’esthétique, mais seulement l’éthique.“¹²² Die politische (ethisch-ästhetische) Agenda der künstlerischen Neutralität betreffe nur die Form und nicht das Sentiment und auch dies nur von einem ethischen, nicht aber von einem ästhetischen Standpunkt aus betrachtet. Demnach wird von Barthes in einem theoretischen Ansatz, sowie von Dickhoff in Bezug auf Richters Bilder, in einer Dialektik zwischen Ästhetik und Ethik der Ethik der Vorzug gegeben. Die hermetische Moralität der Malerei sei „der“ Form („hermetic morality of form“) und dadurch lasse sich die ethisch-politisch getriebene Kunst inspirieren. Als Möglichkeitsbedingung der künstlerischen Tätigkeit könne dieser Anstoss (in Form des Genitivs „of form“) nicht bestimmt werden, denn er sei eine Negation der Bestimmung: „It is best paraphrased,“ erklärt Dickhoff im Rahmen einer hegelschen Dialektik, „as a zone between coping with and surmounting nihilism.“¹²³ Das von Hegel problematisierte Ende der Kunst prägt wohl einen wichtigen Aspekt der Erörterung Dickhoffs. Richter habe diese Problematik zur Kenntnis genommen und in seiner Malerei,

¹²¹ Dickhoff, a.a.O., S. 52.

¹²² Barthes, a.a.O., S. 249.

¹²³ Dickhoff, a.a.O., S. 52.



Gerhard Richter, 8 *Graue Bilder* (1975). Öl auf Leinwand, acht Bilder, jeweils 226 × 176 cm

insbesondere in seinem *8 Graue Bilder* (1975), mit ethisch-ästhetischer Konsequenz darauf reagiert: „Here, Richter has painted an endpoint of painting that is at once its new starting point, because the formalization of negation is already beyond negation and therefore a determinate negation.“¹²⁴ Trotz des politischen Vorzugs der Ethik sei die Ästhetik bzw. die Form aufgrund ihrer endlos anpassungsfähigen Alterität das Mittel oder besser die Dimension, durch welche solche Kunst nach dem Ende der Kunst möglich werde: „All the individual and collective experiences that made these pictures necessary are – as is nearly always the case with Richter – sublimated to form.“¹²⁵ Die Form in den Gemälden von Richter befinde sich „in this in-between zone“ zwischen Idealismus und Nihilismus, zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion, und demzufolge zwingt sie den Betrachter in einen ähnlichen Zwischenzustand und Zwischenort. „Any viewer of Gerhard Richter’s abstract paintings“, schreibt Dickhoff, „finds himself in the fade-in/fade-out between the reality and the semblance [*Schein*] of this diagrammatic pictorial order, for it never allows him to quietly contemplate the pictures.“¹²⁶ Diese bildhafte, diagrammatische Ordnung sei eine taktisch grenzüberschreitende Einsatz der Elemente, die dem Künstler als „operative ensembles“ zur Verfügung stehen. Zu Richters ikonoklastischem Verhältnis gegenüber der reinen Malerei („pure painting“) zitiert Dickhoff Richters Maxime aus den 60er Jahren: „It is not a question of painting good pictures, because painting is a moral action.“¹²⁷ Man könnte argumentieren, Dickhoff habe anhand des Œuvre Richters einen historiographischen Mittelweg zwischen der Priorisierung der Frage nach dem Politischen und der Frage nach der Repräsentation gefunden. Die ethische Verantwortung des Künstlers liege nicht ausschliesslich in der ausdrücklichen Darstellung des Politischen (etwa durch die explizite Darstellung der toten RAF-Mitglieder), sondern auch – und wohl vor allem, in der reflexiven und daher phänomenologisch-dialektischen Infragestellung der verschiedenen bewussten bzw. konsolidierten oder unbewussten bzw. tendenziellen Formalismen der Kunst selbst. Der in diesem Prozess auf entscheidende Weise wirkende Begriff der Negativität – dem welthistorischen Schema Hegels folgend – balanciert die ästhetische Frage nach der Form mit der ethischen

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 53f.

¹²⁷ Ebd., S. 52.

Frage nach dem Inhalt als Beweis (der Inhalt) politischen Engagements aus. Des Weiteren sei die historiographisch vorgeschlagene Balance nicht statisch, sondern dialektisch und in diesem Sinne unentschieden, zugleich aber auch, wie Dickhoff ausdrücklich betont, ziemlich riskant. Nichtsdestoweniger sei das Politische im Fall Richters, im Gegensatz zur Darlegung Buchlohs, letztendlich der Form gegenüber sublimiert.

Auch Hal Foster diagnostiziert in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* eine andauernde, der Gegenwartskunst innere Auseinandersetzung, die zu einer entsprechenden Dialektik beitrage. Diese Dialektik erkennt Foster zwischen Autonomie (durch die Form) und ästhetisch-sozialer Difussion („dispersal“ durch kulturelle Intertextualität) des Zeichens angesichts einer Dezentrierung, d.h. einer ontologischen Dekonstruktion oder semiologischen Lockerung des Subjekts sowie des Objekts in der Gegenwartskunst nach den 60er Jahren.¹²⁸ Die so verstandene Dialektik sei wirksam seit Minimalismus und Pop Art oder sogar avant la lettre seit Duchamps Readymades.¹²⁹ Foster erwähnt hierzu verschiedene Strategien, die während der 60er-, 70er-, 80er- und 90er-Jahre umgesetzt werden sollten. Die neokonservative Fassung der Postmoderne habe mit der Verwendung von Pastiche gegen den Fetischismus der Form in der Moderne reagiert; die poststrukturalistische Postmoderne habe durch das Theorisieren der Kunst als Text versucht, sowohl die formalen ästhetischen Kategorien der Malerei und der Plastik (u.a.) zu überwinden, wie auch die traditionellen kulturellen Unterscheidungen zwischen Hochkultur und Massenkultur abzuschaffen. Diese beiden Standpunkte zur Postmoderne werden aber, bemerkt Foster, von einem dritten, sozial-ökonomisch orientierten Standpunkt als ungenügend kritisiert: der Pastiche der neokonservativen Postmoderne (etwa die Kompositionen von Julian Schnabel) habe weder die historische Dimension der künstlerischen Darstellung thematisiert noch auf kritische Weise die Frage nach der Autorschaft gestellt. Die Textualität des Poststrukturalismus (z.B. die Performances von Laurie Anderson) habe die betreffenden ästhetischen und kulturellen Kategorien nur unter ihren eigenen, letztendlich rein philologischen Bedingungen dekonstruiert. Beide Ansätze verhalten

¹²⁸ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, S. 71.

¹²⁹ Über Duchamp als Urheber der Pop Art und der Postmoderne vor dem typischen Anfang dieser Epoche(n), siehe „Kant, Duchamp, and Dada“ in: Thomas McEvilley, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, S. 15f.

sich also, so Foster, peripherisch zu einem qualitativen Bruch in der bisherigen kulturellen Signifikation und demzufolge zu einer Verlagerung in der Dynamik der Vergegenständlichung und Fragmentierung des Zeichens im Spätkapitalismus, wie es von Fredric Jameson in *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* dargestellt werde. Nach Jameson sowie nach Baudrillard sei im Laufe der Moderne und später der Postmoderne, schreibt Foster, zuerst der Referent „in the characteristic nonobjectivity of its art and architecture“ abstrahiert (z.B. bei Frank Stella oder Jasper Johns) und danach sei das Signifikat „in our media world of simulacral images (Baudrillard) and schizophrenic signifiers (Jameson)“ freigesetzt worden (z.B. bei Bruce Nauman oder Vito Acconci) – der Agent, d.h. das Mittel (eventuell zum Teil auch der Grund) der Abstraktion und der Freisetzung des Zeichens sei das Kapital. Diese Anschauung wird von Foster als zu weit gefasst kritisiert. Sie berücksichtige nicht ausreichend die Variabilität („the different speeds as well as the mixed spaces of postmodern society“) und Distanzierung bzw. Reflexivität („the deferred action“; „a spatiotemporal splitting“; „a moral splitting“; „a splitting of the body image“) ¹³⁰ Eine weitere Sicht auf die so verstandene zweistufige Dekonstruktion des Zeichens werde, so Foster, von Craig Owens postuliert, wobei eine Auseinandersetzung zwischen dem Purismus des Spätmodernismus und der Unreinheit der postmodernen Textualität als Intertextualität dargestellt werde; hier fehle aber die Problematisierung der These selbst durch Owens, d.h. es fehle die theoretisch-historische Reflexion.

Foster warnt somit vor einem vereinfachten Model der Nachkriegskunst und genauer des für die Gegenwartskunst beispielhaft gewordenen Œuvres von Warhol, bei dem in der entsprechenden Literatur das Bild („the image“) entweder als Referent oder als Simulacrum betrachtet worden sei. Dies könne zu einem Zirkelschluss führen: „It is no surprise that the simulacral reading of Warholian pop is advanced by critics associated with poststructuralism, for whom Warhol is pop and, more importantly, for whom the notion of the simulacral, crucial to the post-structuralist critique of representation, sometimes seems to depend on the example of Warhol as pop.“ Hinter der bildlichen Wiederholung bei Warhol, typisch in Werken wie *Ambulance Disaster*, 1963 oder *White Burning Car III*, 1963 stehe aber mehr als die Dekonstruktion des Zeichens und die Durchsetzung des Simu-

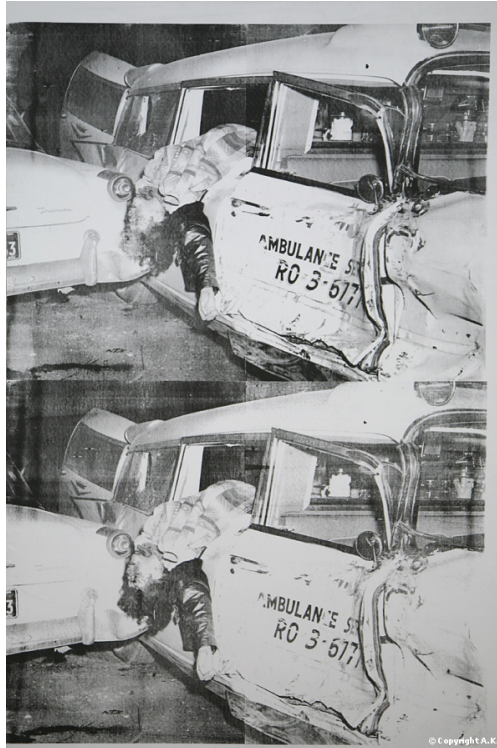
¹³⁰ Foster, a.a.O., S. 76f; 206f; 222.

lakrums: Das wiederkehrende Real, das sich durch die Wiederholung seiner Bilder von uns distanzieren, renne zugleich auf uns zu. Dies geschehe mittels einer vielschichtigen Wiederholung, die auf das traumatische Real (Umfall, Verletzung, Tod) fokussiere, das traumatische Real darstelle, und schliesslich das traumatische Real nochmals beim Betrachter des Kunstwerks wieder aufleben lasse. Die so verstandene Wiederkehr des Reals führe die Kunsterfahrung und wohl auch die Gegenwartskunst über ihre Rolle (nach Hegel) als Komparsin der Philosophie hinaus: „And this multiplicity makes for the paradox not only of images that are both affective and affectless, but also of viewers that are neither integrated (which is the ideal of most modern aesthetics: the subject composed in contemplation) nor dissolved (which is the effect of much popular culture: the subject given over to the schizo intensities of the commodity-sign).“¹³¹ So wie bei Warhol lade uns die zeitgenössische Kunst, die sich mittels des Reals darstelle („some superrealism [Richard Estes, Richard Prince], some appropriation art [Cindy Sherman], and some contemporary work involved in illusionism [Robert Gober und Kiki Smith, beide durch eine Umkehrung des Illusionismus oder Nan Goldin durch den „coded realism“ einer „photography *verité*“]“), zum Umdenken ein.¹³² Apropos Foster über Richard Prince: Foster stellt ein gelegentliches und bedingtes Zusammentreffen von „superrealism“ und „appropriation“ fest, obwohl es sich allerdings um zwei verschiedene künstlerische Zugänge handle: „So, too, the two arts position the viewer differently: in its elaboration of illusion superrealism invites the viewer to revel almost schizophrenically in its surfaces, whereas in its exposure of illusion appropriation art asks the viewer to look through its surfaces critically. Yet sometimes the two cross here, as when appropriation art envelops the viewer in a super realist way. More importantly, the two approach one another in this respect: in super realism reality is presented as overwhelmed by appearance, while in appropriation art it is presented constructed in representation. (Thus, for instance, the Marlboro images of Prince picture the reality of North American nature through the myth of the cowboy West.)“¹³³ Dazu: „Consider the sunset images of Prince, which are rephotographs of vacation advertisements from magazines, familiar pictures of young lovers and cure kids on the beach, with the sun and the sea offered

¹³¹ Ebd., S. 136.

¹³² Ebd., S. 136; 153.

¹³³ Ebd., S. 145.



Andy Warhol, *Ambulance Disaster* (1963). Siebdruck auf Papier, 101.6 × 76.2 cm



Andy Warhol, *White Car Burning III* (1963). Siebdruck auf Leinwand, 269.2 × 208.3 cm

as so many commodities. Prince manipulates the superrealist look of these ads to the point that they are *derealized* in the sense of appearance but *realized* in the sense of desire.”¹³⁴

Eine der stärksten Formulierungen der Wiederkehr des Reals in der Gegenwartskunst, die die ästhetischen und ethischen Kompromisse und Probleme der oben erwähnten Richtungen auf radikale Weise überwinde, sei die mittels der Apparatur der Demütigung („artifice of abjection“) demütigende Kunst („Abject Art“). Die Radikalität der Abject Art betreffe vor allem den Begriff der Subjektivität, denn Abject Art bewirke eine grundlegende Unterminierung letzterer. Als Nemesis der Subjektivität bedeute Abject Art eine ästhetische Intervention in oder vielmehr einen Angriff auf das traumatisierte Subjekt durch das „obscene object-gaze of the real“.¹³⁵ Unter Bezugnahme auf Künstler wie John Miller und Mike Kelley spricht Foster über die Instabilität der Symbole und die Auflösung der Differenzierung zwischen Begriffen wie Theorie, Alltag, Subjektivität, Religion, wie zum Beispiel im Kelleys Aufsatz *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ (Dinner Conversation Overheard at a Romantic French Restaurant)* (1991) postuliert, also über einen tiefgreifenden Sinnverlust. Die ästhetische Darstellung und das ästhetische Ergebnis dieses Zustands sei Lumpenkunst, Lumpen, sowohl was ihre Form betrifft („an art of lumpen forms“) als auch ihren Gegenstand („lumpen subjects“) als auch die beteiligten Personen („lumpen personae“). Foster fragt sich, ob diese ästhetisch-psycho(patho)logische Überschreitung oder gar Destruktion der sinnstiftenden Normalität eine politische Haltung ausdrücken soll: „Most of these things [Formen, Gegenstände, Personen] resist formal shaping, let alone cultural sublimating or social redeeming. Insofar as it has a social referent then, the *Lumpen* of Kelley (unlike the *Lumpen* of Louis Bonaparte, Hitler or Mussolini) resists molding, much less mobilizing. But does this indifference constitute a politics?“¹³⁶ Foster fragt weiter nach dem Grund der Faszination für Traumata und deren Darstellung in der Gegenwartskunst. Es bestehe, so seine Erklärung, eine Unzufriedenheit mit der Darstellung der Kultur als Text sowie mit der konventionellen Ansicht der Realität, als ob das Real, nach seiner Verdrängung durch die poststrukturalistische Postmoderne, zurückgebracht worden sei. Der Ort der Rückkehr sei der

¹³⁴ Ebd., S. 146.

¹³⁵ Ebd., S. 153f.

¹³⁶ Ebd., S. 164.



Zoe Leonard, *Sewn Fruit (in memory of David W.)* (1993). Orangen-, Bananen-, Grapefruit-, Zitronen- und Avocadoschalen mit Fäden, Reissverschlüssen, Knöpfen, Nadeln, Draht und Wachs. Masse variabel



Zoe Leonard, *Sewn Fruit (in memory of David W.)* (1993). Detail

krankte, geschädigte und vergängliche Körper, auch wenn dieser Körper in dem Werk *Sewn Fruit (in memory of David W.)* (1993) von Zoe Leonard in einem verzweifelten Versuch ihn zu schonen als genährte tote Frucht dargestellt ist. „This is not only a politics of difference pushed to indifference;“ schliesst Foster hinsichtlich der politischen Haltung hinter der radikalen Ästhetik der Abject Art, „it is a politics of alterity pushed to nihility.“¹³⁷ Mit seinem treffenden Kommentar liefert Foster eine gegenüber anderen Darlegungen der Gegenwartskunst als Ort der Alterität differenzierte Analyse, allerdings ohne diesen Ansatz mit festen methodologischen Linien abgrenzen zu können. Wohl im Gegensatz zu Buchloh und in Übereinstimmung mit Buskirk gesteht Foster der Ästhetik eine Autonomie zu und anerkennt zugleich die kulturelle und persönliche Intertextualität (als Diffusion des Signifikants und Auflösung des Signifikats) der Postmoderne. Die mögliche politische Bedeutung der Gegenwartskunst liege nicht etwa in ihrer Kritik an der Kultur des Spätkapitalismus (und insbesondere in der Formulierung dieser Kritik nach verschiedenen marxistischen Ansätzen), sondern in der – letztendlich moralischen – Aufspaltung der bisherigen Gewissheiten der bürgerlichen oder gar der gesamten abendländischen Kultur hinsichtlich der Integrität und Identität des Individuums und seiner Umwelt. Andererseits blieben, so Foster, die von der linguistischen Wende beeinflussten kunsthistorischen und kunsttheoretischen Zugänge aufgrund ihres Übertheorisierens der Sache fern und erzwingen demzufolge eine manchmal verzweifelte oder gar nihilistische Rückkehr des Realen.

Einen weiteren Affront gegen die bisherige ästhetische und ethische Verfassung des Kunstwerks in der Gegenwartskunst stelle die delegierte Performance Art dar, äussert Claire Bishop aus einer politischen und sozialpsychologischen Perspektive in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Die Verwendung des menschlichen Körpers im Kunstwerk habe sich seit den 60er-Jahren wesentlich verändert, ausgehend vom Einsatz und der Mitwirkung des eigenen Körpers des Künstlers (z.B. bei Vito Acconci, Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Marina Abramovic) bis hin zur Vermietung des Körpers sonst fremder Teilnehmer in der Rolle von Statisten an das Kunstwerk (wie bei Werken von

¹³⁷ Ebd., S. 166.



Maurizio Cattelan, *Southern Suppliers FC* (1991). Farbfotografie, 77 × 100 cm



Santiago Sierra, *250cm Line Tattooed on 6 Paid People*, (1999). Schwarz-
weiss-Fotografie, Masse nicht verfügbar

Santiago Sierra, Maurizio Cattelan, der späteren Marina Abramovic): „As a result, this type of performance, in which the artist uses other people as the material of his or her work, tends to occasion heated debate about the ethics of representation.“¹³⁸ Bishop bezeichnet die Funktion der für die Durchführung der Kunstwerke eingestellten Individuen als „job“, der sich von der Tätigkeit von Schauspielern in Theater oder Kino wesentlich unterscheide. Denn letztere spielten unter der Regie eines Regisseurs im Rahmen eines relativ streng kontrollierten Szenarios, wohingegen erstere über die Thematik des jeweiligen Kunstwerks hinaus agieren, eher abhängig von ihrem eigenen sozio-ökonomischen Stand, Gender, Alter, Behinderungen oder Beruf. Bishop versucht, die delegierte Performance, auch „live installation“ genannt, nicht als eine weitere Form der Verdinglichung der Elemente eines Kunstwerks im Rahmen der Gegenwartskunst zu erklären, sondern analysiert sie als Auseinandersetzung mit der Ästhetik und Ethik der gegenwärtigen Arbeitswelt bzw. den bestehenden Arbeitsbedingungen.¹³⁹ Als frühes Beispiel führt Bishop Maurizio Cattelans *Southern Suppliers FC* (1991) an, das eine Fussballmannschaft von Immigranten aus Afrika, die Trikots mit dem Logo „RAUSS“ eines fiktiven Sponsors tragen, darstellt. Der Name des erfundenen Sponsors beziehe sich auf den stereotypisierten Satz „Ausländer raus“ und der Titel des Kunstwerks spiele auf die Arbeitsmöglichkeiten von Migrant*innen im Italienischen Fussball an, sowie auf die im Hintergrund wirkende Angst Europas vor Überfremdung durch Zuwanderung, ein kontrovers diskutiertes Thema in der italienischen Presse. Dadurch sei das Kunstwerk eine „social sculpture as cynical performance“ in Echtzeit eingebettet im Sozialsystem der Fussballindustrie.¹⁴⁰

Noch einen Schritt weiter gegangen sei Santiago Sierra mit der Installation *250cm Line Tattooed on 6 Paid People* (1999), bei der sich die Teilnehmer bereit erklärt hatten, als lebendige Readymades gegen Mindestlohn banale oder demütigende Aufgaben auszuführen. Solche Installationen finden in sozioökonomisch benachteiligten Ländern statt, meistens in Zentral- und Lateinamerika, wie Bishop

¹³⁸ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, S. 223.

¹³⁹ Ebd., S. 219f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 220f.



Marina Abramovic, *Artist Life Manifesto* (2011). Galavorstellung

betont. Sierra werde heftig dafür kritisiert, dass seine Werke eine reine Wiederholung von Ungleichheiten des Kapitalismus und der Globalisierung, insbesondere der Ausverlagerung von Arbeitsplätzen an Subunternehmen und Leiharbeit in Entwicklungsländern („outsource“ or „offshore“ labour to low-paid workers in developing countries“), seien. Jedoch mache Sierra damit konsequent auf die ökonomischen Systeme, innerhalb derer seine Kunstwerke entstehen, aufmerksam. Die Abrechnungsdetails für jeden Auftrag, oft auf distanzierte Weise (vis-à-vis dem Kunstwerk sowie den Zuschauern) von einer Personalagentur erledigt, seien Bestandteil des jeweiligen Kunstwerks. Somit verwandle sich der wirtschaftliche Hintergrund der künstlerischen Tätigkeit auf radikale Weise in eines ihrer Hauptmaterialien. Angesichts ethischer Überschreitungen im Rahmen der Participatory Art erwähnt Bishop eine weitere kontroverse Installation von Marina Abramovic, die „human-table-decorations“-Galavorstellung *Artist Life Manifesto* (2011) am Museum of Contemporary Art Los Angeles. Hierfür wurden fünfundachtzig Darstellern („performers“) jeweils \$150 bezahlt. Sie mussten unter den Gala-Tischen auf einer Drehscheibe („lazy Susan“) knien, wobei ihre Köpfe aus Löchern in den Tischen herausragten, um Augenkontakt mit den Gästen aufnehmen zu können, die hierfür zwischen \$2,500 und \$10,000 Eintritt bezahlen mussten. Die Installation, die andere Künstler und Kunstkritiker (etwa Yvonne Rainer und Douglas Crimp) an Pier Paolo Pasolinis *Salò* (1975) erinnerte, allerdings ohne die Rechtfertigung der antifaschistischen Einstellung des Films, wertet Bishop in scharfer Kritik nicht nur wegen möglicher ethischer Verstöße als fragwürdig, sondern stellt sie überhaupt als Kunst in Frage: „Yet the problem with Abramovic’s table decorations is that they don’t become more than table decorations. What is shocking is the performance’s banality and paucity of ideas, and the miserable fact that a museum such as LA MoCA requires this kind of media stunt dressed up as performance art to raise money.“¹⁴¹ Nicht alle Beispiele delegierter Kunst seien aber als Kunst abzulehnen, schliesst Bishop in ihrem Kommentar, denn deren besser gelungene Beispiele brächten für Teilnehmer wie Zuschauer über eine eventuell beinhaltete marxistische Kritik wegen Verdinglichung („reification“) hinaus „more pointed, layered and troubling experiences“. Verdinglichung wäre hier wohl als die Umkehrung der Produktionsverhältnisse von füreinander produzierenden Menschen in die Aus-

¹⁴¹ Ebd., S. 230.

tauschbeziehung der Arbeitsprodukte zueinander zu verstehen und konsequenterweise, der marxistischen Theorie vom Warenfetisch folgend, auch als die Entfremdung des Produzenten vom Produkt.¹⁴²

Bishop hebt zwei weitere Begriffe im Zusammenhang mit Performance bzw. Participatory Art hervor: Perversion und Authentizität. Besagte Begriffe beziehen sich auf die obengenannten Überlegungen und schildern somit zwei wesentliche Aspekte dieser Kunstrichtung, die im relevanten kunsthistorischen und kunstkritischen Diskurs angesprochen werden. Nach der Bestimmung von Pierre Klossowski bedeute Perversion, so schreibt Bishop, die begriffliche Trennung, die stattfinde, sobald der Mensch zwischen Fortpflanzungsinstinkten und Vergnügen unterscheiden könne. Diese Perversion führe zur Unterscheidung zwischen dem Menschlichen und dem Mechanischen bzw. zwischen dem Nicht-Funktional und dem Funktional und werde im Weiteren von Institutionen bzw. Unternehmern als ein Mittel zur Organisation der Produktionsverhältnisse im Sinne der Effizienzsteigerung eingesetzt. Die Wirtschaft beteilige sich dementsprechend an einem perversen Geschäft, bei dem der Mensch zum Werkzeug reduziert werde, während alle Tätigkeiten, die sich nicht dieser Funktionalität unterordnen liessen, ironischerweise als pervers ausgeschlossen würden. Als Antwort auf dieses Problem und unter besonderer Bezugnahme auf die Ausstellung „La Monnaie Vivante“¹⁴³ unter Kurator Pierre Bal-Blanc an der Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst im Jahr 2011 schreibt Bishop: „Artists today are therefore redefining transgression by making a dual appeal to the reification of the body on the one hand, and to the embodiment of the object on the other, two poles that he sums up in the evocative oxymoron ‚living/object‘ and ‚inanimate/body‘.“¹⁴⁴ Die von Bal-Blanc ausgestellten Werke, so berichtet Bishop nach Aussage des Französischen Kurators selbst, thematisieren die Unterordnung der persönlichen Triebe unter wirtschaftliche und soziale Verhältnisse sowie die Integration dieser Verhältnisse in die Unterhaltungs-

¹⁴² Ausgehend vom Kapitel „Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis“ aus dem *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* von Karl Marx und gemäss der Weiterentwicklung der Theorie von Georg Lukacs im Aufsatz „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“ aus dem *Geschichte und Klassenbewußtsein* und danach auch von der Frankfurt Schule.

¹⁴³ „Die lebendige Währung“ auf Deutsch, genannt nach dem Titel eines Buches von Pierre Klossowski, wo der Begriff den menschlichen Körper bedeutete.

¹⁴⁴ Bishop, a.a.O., S. 234.

industrie, wozu auch Institutionen der Gegenwartskunst gezählt werden müssen (Bal-Blanc erzählt diesbezüglich von einer eigenen bewusstseinsverändernden oder gar traumatischen Erfahrung als Teilnehmer an einer Installation solcher Art). Die Delegierung künstlerischer Macht an die Teilnehmer habe aber zugleich eine positive Wirkung, denn dadurch werde eine gewisse Authentizität durch Variabilität bzw. Veränderung jenseits dem Skript des Künstlers/Autors bei jeder Aufführung des Kunstwerks gewährleistet. Das gleiche gelte für die Zuschauer: „At the same time, the phenomenological experience of confronting these performers always testifies to the extent to which people relentlessly exceed the categories under which they have been recruited.“¹⁴⁵ Eine aktuellere und empfindlichere Darlegung als die übliche marxistische Kritik der sozial-wirtschaftlichen Verhältnisse der delegierten Kunstperformance sei also nötig, denn die perversen Genüsse, die im Rahmen der entsprechenden Kunsterfahrung als ein „specific space of experience“ zu bemerken seien, müssten berücksichtigt werden. Wichtig sei dies, weil diese „perverse pleasures“ ein alternatives Wissen über die Verdinglichung des Menschen unter dem Kapitalismus ermöglichen, „especially when both participants and viewers appear to enjoy the transgression of subordination to a work of art.“ Statt eines schon etablierten moralisierenden Diskurses bedeute und benötige Kunstperformance künstlerische Entscheidungen („artistic decisions“): „That is not to say that artists are uninterested in ethics, only to point out that ethics is the ground zero of any collaborative art.“¹⁴⁶ Die Begriffe Perversion und Authentizität bilden eine analytische Achse in der Deutung Bishops und überbrücken somit einen politischen und einen sozialpsychologischen Ansatz, denn die Perversion bzw. die Authentizität des Individuums sei im Bereich des Politischen zum grossen Teil unabhängig vom Individuum selbst bestimmt. Die alten marxistischen und ursprünglich kritisch gemeinten Begriffe des Fetischisierens des Objekts und der Verdinglichung der Person unter dem Kapitalismus seien im Rahmen der Gegenwartskunst umgekehrt. Dies geschehe – wohl als Widerspruch zu Kommentatoren wie Buchloh zu verstehen – aufgrund einer Lockerung der Begriffe der Ästhetik (hinsichtlich der Form des Kunstwerks) sowie der Ethik (hinsichtlich seines Inhalts). Besagte Umkehrung der Begriffe Perversion und Authentizität etwa im Sinne von „per-

¹⁴⁵ Ebd., S. 237.

¹⁴⁶ Ebd., S. 238.

verse pleasures“ (eine Umkehrung, die möglicherweise die ursprüngliche, aufgrund der kapitalistischen Sozial- und Arbeitsbedingungen erfolgte Umkehrung der Sexualität bzw. der Subjektivität rückgängig mache) könne eine befreiende Wirkung für das Individuum als Teilnehmer an der partizipatorischen Gegenwartskunst haben.

Für eine umfassendere analytische Perspektive plädiert Kieran Cashell in *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. Er versucht, eine ethische Überlegung mit Fokus auf die reflexive Subjektivität des Künstlers (aber auch des Individuums im Allgemeinen) aufgrund der unabwendbar emotionalen Reaktion auf die transgressive Gegenwartskunst theoretisch zu untermauern. Der ethische Aspekt eines Kunstwerks, der seine Wirkung unabhängig von jeder politischen Investition oder Zugehörigkeit entfalte (entgegen politisch orientierten kunsthistorischen und kunsttheoretischen Ansätzen), insbesondere einer radikalen Instanziierung der Gegenwartskunst, betreffe oft auf dramatische Weise den Kern der Subjektivität des Individuums, sei es der Künstler selbst oder der Betrachter, und könne daher innerhalb des begrenzten analytischen Rahmens einer desinteressierten theoretischen Betrachtung (etwa der „Analytik des Schönen“ von Immanuel Kant) nicht genügend gewürdigt werden. Cashell spricht daher von der Inkompatibilität („Incompatibility“) von Ästhetik und Gegenwartskunst und von einem darauffolgenden Krieg gegen Desinteressiertheit durch ästhetische und ethische Transgression („Transgression: The War Against Disinterestedness“) in der zeitgenössischen Kunst.¹⁴⁷ Cashell bezieht sich auf die „Analytik des Schönen“ in Kants *Kritik der Urteilskraft* (§ 2 und § 5), in der Kant die Voraussetzung einer Desinteressiertheit für das Fällen ästhetischer Urteile begründet: „According to Kant, beauty can become accessible as a phenomenon of transcendental (‘objective’) aesthetic judgment only as a result of a mode of contemplation that has been sanitised of desire.“¹⁴⁸ In der Moderne sei Desinteressiertheit als ein kontemplativer Modus der Wahrnehmung der Kunst verstanden worden, wobei unsere moralischen

¹⁴⁷ Kieran Cashell, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, S. 5f

¹⁴⁸ Ebd., S. 5. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, „§ 2 Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“ und § 5 Vergleichung der drei spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens“.



Paul McCarthy, *Bossy Burger* (1991). Video, Dauer: 58:59

Erwiderungen („moral responses“) auf das Kunstwerk nach einer nachgebildeten Neutralisierung praktischer Überlegungen und emotionaler Reaktionen entsprechend verdrängt seien. Seine verbreitete Akzeptanz verdanke das Kantische Model (der Desinteressiertheit als Modus der Kunsttheorie und Kunstgeschichte) der Annahme, es liefere ein Kriterium für die objektive Evaluation der Kunst, wodurch die Unterscheidung zwischen blosser Stellungnahme und ästhetischem Wert möglich werde. Gegenüber der Gegenwartskunst sei aber eine hinsichtlich der Ethik desinteressierte Herangehensweise nicht mehr haltbar: „Yet it is precisely this concept that much important contemporary artistic practice actively tries to sabotage by engaging with the extra-aesthetic concepts of the very emotional, sexual and especially moral life-worlds prescriptively disengaged by the dogma of disinterestedness.“¹⁴⁹ Cashell verweist diesbezüglich auf die kombinierte Performance- und Video-Installation *Bossy Burger* (1991) von Paul McCarthy, die einen schweren Angriff auf die Geschmackssensibilität der institutionalisierten postkantischen Ästhetik bedeute.

Während der *mis-en-scène* der von Cashell erörterten Installation leert McCarthy in einer klaustrophobischen Umgebung (angeblich im maroden Set einer Sitcom aus den 80er-Jahren), eine Maske von Alfred E. Neuman vom Satiremagazin *Mad* sowie Kochanzug und Gummihandschuhe tragend, nörgelnd und ächzend Behälter mit Ketchup und Mayonnaise aus und verschmiert die klebrigen Flüssigkeiten überall, selbst auf einem schäbigen Sessel.¹⁵⁰ McCarthy's Benehmen sei beispielhaft transgressiv, denn es bilde den Ausdruck einer urigen Irrationalität über jegliches herkömmliche Mass ästhetischen Werts hinaus. Eine desinteressierte Kontemplation habe hier keinen Platz, und die orthodoxe Ästhetik verliere dadurch, insbesondere hinsichtlich ihres Anspruchs auf universale Geltung, an Gültigkeit. Wichtig bei dieser Neutralisierung der kontemplativen desinteressierten Ästhetik sei die nominale und nicht (zumindest nicht in erster Linie) symbolische Bedeutung der von McCarthy in dieser Installation verwendeten Utensilien. Die Flüssigkeiten Ketchup, Mayonnaise, Handcreme und Milch symbolisieren also nicht etwa Blut, Sperma oder andere körperliche Sekrete, sondern verbleiben unlösbar was sie tatsächlich sind. „In this way,“ erklärt Cashell, „the ketchup and

¹⁴⁹ Cashell, a.a.O., S. 6.

¹⁵⁰ Während der Performance werden weitere Objekte, etwa Stücke eines schwarzen Gummirohrs, von McCarthy mit den Flüssigkeiten beschmiert.

mayonnaise, as displacements, phobic substitutes for personal neuroses, devoid of any general significance, utterly contingent, arbitrary and horrifically inconsistent, become *more* disturbing, more abject and more traumatic – precisely *as* ketchup *and* mayonnaise – than any intentional deployment that aimed at direct reference to blood or semen.“¹⁵¹ Die Installation wurde nach ihrer ersten Aufführung in Los Angeles für die Dauer der Ausstellung unter Beteiligung von McCarthy selbst fortgeführt, woraufhin es aufgrund des Gestanks, der im Nachgang des barbarischen Angriffs („barbaric assault“) durch den Künstler von den verschimmelnden und sich zersetzenden Substanzen ausging, unmöglich wurde, das gesonderte Studio dieser Installation zu besuchen. Jedoch, fügt Cashell kritisch an, „the only assault here is the threat to our ability to assimilate the obscene field of McCarthy’s art into aesthetic categories – zero tolerance for any orthodox aesthetic value.“¹⁵² Die Frage nach der Möglichkeit einer desinteressierten Ästhetik vis-à-vis der Gegenwartskunst verneint Cashell ausdrücklich: „To repeat: decomposition and the physical reaction it incites – disgust – are, in principle, intransigent to the attitude of disinterestedness.“¹⁵³ McCarthy’s *Bossy Burger* erfüllt demgemäss die Definition der transgressiven Kunst („transgressive art“), die Cashell in der Einleitung seiner Studie postuliert: durch Verstösse jedweder Art bilde transgressive Kunst eine bedeutende ästhetische Kraft in der heutigen Avantgarde („in post-twentieth-century vanguard culture“), denn diese Kunst erweitere durch ihre transgressiven Praktiken den Horizont der künstlerischen Darstellung.

In seiner Abhandlung über die transgressive Ethik der Gegenwartskunst befasst sich Cashell ausführlich mit mehreren zeitgenössischen Künstlern: Richard Billingham, Marcus Harvey, Jake und Dinos Chapman, Tracey Emin und Damien Hirst. Im Aufsatz „Fearless Speech. Tracey Emin’s Ethics of the Self“ sieht Cashell eine Ähnlichkeit zwischen ästhetischer und ethischer Alterität einerseits und Alterität der Subjektivität andererseits, wobei letztere als die Hinterfragung der Identität des Individuums durch einen dialektischen und möglicherweise dramatischen Prozess der Reflexion und des Anderswerdens verstanden wird, was schliesslich zu einer Begegnung mit sich selbst führe. Unter Bezugnahme auf die phänomenologische Fundamentaethik von Emmanuel Levinas, nach der die Dia-

¹⁵¹ Cashell, a.a.O., S. 7f.

¹⁵² Ebd., S. 8.

¹⁵³ Ebd.

lektik mit dem Anderen grundlegend das dem Anderen unterworfenen Selbst (als *sub-iactum*) und seine Proto-Ethik betreffe, wird über die Entstehung und Reflexivität der Subjektivität der Künstlerin Folgendes festgestellt: „Constructed as an alterity, exposed in vulnerability, I shall argue that the self in Emin’s work is best conceived as an ethical subject in the sense given to this concept by the French philosopher Emmanuel Levinas.“¹⁵⁴ Diese Erörterung des Œuvre Emins durch Cashell kann im Rahmen der vorliegenden Studie auch als Einleitung zur Thematik der Alterität der Subjektivität dienen.

Emins Werk sei eine mittels künstlerischer Darstellung ausgedrückte, ästhetisch sowie ethisch angespannte Wiederherstellung von Erinnerungen traumatischer Ereignisse ihrer wegen ungenügender elterlicher Fürsorge rastlosen Kindheit und Pubertät – was einen Glauben an das transfigurative und erlösende Potential der Kunst voraussetze, wie Cashell bemerkt. Im Gegensatz zum Œuvre von etwa Robert Mapplethorpe oder Tierney Gearon sei ihr Werk eine kompromisslose Selbstuntersuchung, die vor keinem Aspekt ihrer Vergangenheit und Existenz ausweiche, egal wie geschmacklos, hässlich oder schmerzhaft.¹⁵⁵ Emins Werk sei bewusst provokativ und störend, um eine irreduzibel emotionale und schliesslich ethische Reaktion auszulösen, die nicht durch eine ästhetisch desinteressierte Kontemplation von der Seite des Betrachters beigelegt werden könne. Diese gewollte persönliche Beteiligung habe die Einschätzung des Werks Emins schwer gemacht, denn es passe nicht zu den üblichen objektiven theoretischen Kategorien. Der ästhetische Wert der Kunstwerke von Emin entstehe eigentlich aufgrund ihres bedeutenden ethischen Wertes. Cashell betont die gegenseitige Abhängigkeit von Ästhetik und Ethik im Fall Emin, aber auch in Bezug auf weitere Künstler ihrer Generation (vor allem sind die sogenannten Young British Artists gemeint): „The basic motivation of Emin’s art practice is determined by the attempt to make something morally valuable that is morally valuable *only as art*.“¹⁵⁶ Die Interdependenz von ästhetischen und ethischen Betrachtungen lasse die Werke von Emin zu einer Instanziierung im Rahmen der Gegenwartskunst der von Foucault theorisierten

¹⁵⁴ Ebd., S. 130.

¹⁵⁵ Ebd., S. 125f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 127f.



Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995).
Aufgesticktes Zelt, Matratze, Licht, 122 × 245 × 214 cm



Tracey Emin, *My Bed* (1998). Matratze, Bettwäsche, Kissen, verschiedene Objekte, 79 × 211 × 234 cm

Ästhetik des Selbst bzw. Ästhetik der Existenz werden.¹⁵⁷ Cashell untersucht hauptsächlich zwei Installationen von Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) und *My Bed* (1998), die einige Charakteristika gemeinsam haben, wie z.B. die Abwesenheit der Künstlerin, die durch den leeren, aber ehemals bewohnten Raum, welchen beide Kunstwerke deutlich anzeigen, unverkennbar dargestellt werde. Der leere Raum werde dadurch zur Metapher für das Subjekt, das sich im Zustand einer andauernden persönlichen Umwandlung befinde. Dieses Subjekt solle aufgrund seiner Alterität (oder wohl aufgrund seiner umgekehrten Omnipräsenz) auch als ethisches Subjekt verstanden werden: „What makes the tent and *My Bed* such powerful metaphors for the self is thus the absence intuited in both works. Where we expect to see being and substance we see nothing and no one. Yet this is precisely the condition of personal identity relevant to Emin’s project. Here the self is represented as homeless, radically peripatetic, constantly trying to escape from something and always shadowed by the ubiquitous possibility of suicide. Initial installations of *My Bed* included a noose hanging from the ceiling.“¹⁵⁸ Jede reflexiv-kritische Überlegung der persönlichen Identität, jede Auseinandersetzung mit der Angelegenheit der Existenz schliesse die Möglichkeit des Selbstmords ein, so Cashell unter Bezugnahme auf Albert Camus *Der Mythos des Sisyphos*.

Die ästhetischen Verstösse (etwa die Informationen über private intime Begegnungen auf der Innenseite des Zelts, schmutzige Unterwäsche, gebrauchte Kondome), die bei beiden Installationen festzustellen seien, erhielten ihre Bedeutung, aber auch ihre Radikalität nur im ethischen interpretatorischen Rahmen, innerhalb dessen transgressive Gegenwartskunst interpretiert werden sollte – und immer auf das Selbst Bezug nehmend: Auf dem Zeltboden, so betont Cashell, ist der Spruch aufgestickt: „With Myself Always Myself Never Forgetting“. Die Werke Emins erhielten ihre ethische Bedeutung gerade durch den Widerstand gegen traditionelle ästhetische Kategorien. Aufgrund der so gewonnenen ethischen Bedeutung – im Fall Emins die Absicht und Möglichkeit „to explore the self without

¹⁵⁷ Dazu siehe Michel Foucault, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, insb. S. 253f., 280f., 287f.

¹⁵⁸ Cashell, a.a.O., S. 132.

censure“ – werde es wiederum überhaupt möglich, über eine ästhetische Bewertung zu reden.¹⁵⁹

Die kunsthistorischen und kunsttheoretischen Positionen der in diesem Abschnitt besprochenen Autoren werden durch die Begriffe der Ästhetik und der Ethik als fundamentale Parameter bestimmt. Bei den verschiedenen interpretatorischen Ansätzen sind Ästhetik und Ethik in einen größeren Rahmen eingebettet, der als kausale oder gar metaphysische Erklärung und Bestätigung der beiden Begriffe fungiert. Das Politische und die Subjektivität liefern als weitere Begriffe den kausalen/metaphysischen Rahmen für die Ästhetik und die Ethik und bestimmen, wie diese sich abspielen und entwickeln. Sowohl die Beziehung zwischen dem Begriff des Politischen und dem der Subjektivität wie auch die Beziehung zwischen dem Begriff der Ästhetik und dem der Ethik ist bei den genannten Autoren oft antagonistisch und kausal. Der Fokus der Analyse ist also jeweils auf die Ästhetik oder die Ethik bzw. auf das Politische oder auf die Subjektivität gerichtet. Die Darlegungen der Autoren unterscheiden sich dadurch erheblich voneinander; bei allen Ansätzen sind jedoch alle vier Begriffe explizit oder implizit wesentliche Punkte der Analyse.

¹⁵⁹ Ebd., S. 143f, 157.

II. 2. Alterität der Subjektivität

Der Begriff der Subjektivität im Rahmen der Kunsterfahrung wurde bereits kurz angesprochen. Lose definiert als ein grundlegendes Verhältnis des Subjekts zu seiner Umwelt und zu seinem eigenen Selbst, oft verbunden mit einer tiefgreifenden und möglicherweise reflektiven und somit identitätsprägenden Erfahrung dieses Verhältnisses, wird der Begriff der Subjektivität vis-à-vis dem Kunstwerk in zahlreichen theoretischen Ansätzen in der relevanten kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur komplementär zu den ästhetischen und ethischen Grenzungen der Gegenwartskunst thematisiert. Die auf verschiedenste Weise bestimmte ästhetische und ethische Alterität der Gegenwartskunst wird mit einer Alterität der Subjektivität korreliert. In der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur findet man keine einstimmige Abgrenzung und Beurteilung der genauen Art der Beziehung zwischen Kunst bzw. Kunsterfahrung und Subjektivität und keinen diskursanalytischen Leitfaden, denn die Frage nach der Rolle oder Position des Subjekts vis-à-vis der Gegenwartskunst wird unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Ohne den Anspruch auf eine diesbezüglich nahtlose diskursanalytische Erzählung erscheint es jedoch für die Thematik der vorliegenden Abhandlung förderlich, die wesentlichsten Positionen über die Alterität der Subjektivität im Bereich der Gegenwartskunst in der relevanten Literatur zu betrachten.

„Der Künstler als Statthalter von Subjektivität“ lautet der abschliessende Abschnitt des Aufsatzes „Die Unverschämtheit, ich zu sagen“ von Josef Früchtl aus dem Sammelband *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, in dem der Autor den Verlauf der Formation der Subjektivität des Künstlers innerhalb des kulturellen Milieus der Moderne bis auf heute beschreibt.¹⁶⁰ Die ästhetische Darstellung des Diskurses der Moderne bis in unsere Gegenwart sei, so Früchtl, „ein Diskurs über kreative Subjektivität, ja über Subjektivität als Kreativität.“ Diese übergreifende Thematik finde ihre erste konkrete Personifizierung in der Figur des

¹⁶⁰ Josef Früchtl, „Die Unverschämtheit, ich zu sagen“ in: Michael Lüthy u. Christoph Menke (Hg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, S. 44f.

romantischen Künstlers, der die emanzipatorische Entwicklung des künstlerischen Egos inauguriere und die Figur des Künstlers der Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus ermögliche. Der Schwerpunkt der Tätigkeit des Künstlers verschiebe sich von der äusserlichen Natur, der Physis der Antike, zur innerlichen Natur, die als „Quelle“ einen „Expressivismus“ verlange und voraussetze. Entsprechend finde ein epochaler Übergang, hinsichtlich der Kunst und der Kultur im Allgemeinen, von der Mimesis zu einem ästhetischen Individualismus statt. Vor diesem Hintergrund erscheine die Figur des Künstlers als Held der modernen Kultur. „Das bedeutet nicht nur,“ schreibt Früchtel, „daß wir unser Wissen von Helden zunächst allein aus der Kunst beziehen, nämlich aus dem antiken Epos und der Tragödie, sondern mehr noch, daß Kunst und Heldentum formal darin übereinstimmen, eine unmittelbare Einheit von Individualität und Allgemeinheit zu realisieren. Wie das Kunstwerk als einzelnes exemplarisch Allgemeingültiges präsentiert, verkörpert der Held dieses Allgemeingültige als einzelner.“¹⁶¹ Die Aktualität der Inszenierung des Künstlers als Held oder sogar als Krieger im kulturellen Milieu der Moderne werde aber schon von Hegel angesichts des von ihm diagnostizierten Beginns des „bürgerliche[n] Zeitalters“ der Philosophie als kulturell-historisch überholt erklärt. Die Diagnose Hegels bezeichnet für Früchtel das Prädikament der Moderne, worin sich der Künstler – Charles Baudelaire und Richard Wagner seien die ersten bekannte Beispiele – verwickelt finde: „Der Kontrast und Konflikt zwischen *Bürger* und Held begleitet seither die Moderne.“¹⁶² In den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts komme es aber „in unvorhergesehener Konsequenz“ zur Selbstnegation des Künstlers qua Held, da er in der Rolle des kulturellen Kriegers dem Bürger den Krieg erkläre. Nichtsdestoweniger stelle potenziell der so verstandene tragische Charakter des modernen Künstlers eine Art Muster für die moderne Person dar: „Dieses eigenhändig herbeigeführte, insofern politische Schicksal des Subjekts der Moderne tritt unvermeidlicher Weise auch jenes Subjekt, das sich in der Figur des Künstlers zum modernen Statthalter von Subjektivität erklärt.“¹⁶³ Mit Warhol und Beuys als Vertreter der Gegenwartskunst hätten diese zwei zum Teil widersprüchliche Zustände und Parameter der zeitgenössischen Subjektivität – d.h. die Selbstausslösung des Subjekts und zugleich die

¹⁶¹ Ebd., S. 45f.

¹⁶² Ebd., S. 46f.

¹⁶³ Ebd.

Demokratisierung seiner ästhetischen, ethischen und politischen Bestimmung – ihre äusserste Zuspitzung erreicht. Möglichkeitsbedingung dafür sei die entsprechende ästhetische, ethische und politische Umwandlung der künstlerischen Avantgarde in die als Konsequenz der Auflösung der Differenz zwischen hoher und niederer Kultur (mitsamt der parallel einhergehenden Diskreditierung der Fortschrittsideologie) entstandene Pop Art: „Sie [die künstlerische Avantgarde] ist nun nicht mehr Gegner, sondern Ausdruck einer Gesellschaft, die, mit Max Weber gesprochen, ihr protestantisches Arbeitsprinzip zugunsten des Hedonismus, also zugunsten des alten Gegenprinzips des Kapitalismus, eintauscht.“¹⁶⁴ Dieser epochale Seitenwechsel der Avantgarde, die sonst als treibende Kraft der Ästhetik und der Ethik für das beteiligte Individuum wirke, verursache nach der Kulturlogik des Spätkapitalismus eine grundlegende Umformung oder gar Entformung der Subjektivität des Künstlers: „Der Künstler-Held wird zum ‚Simulant‘, zum Darsteller seiner selbst als eines Bildes seiner selbst, und die besten Repräsentanten dieser Entmythologisierung, die zugleich eine Remythologisierung ist, sind natürlich Andy Warhol und Josef Beuys.“¹⁶⁵ Trotz oder gerade aufgrund der „Unverschämtheit, ich zu sagen“ wird also der Künstler als Subjekt der Kultur der Gegenwart, so Früchtl, selbst zum Topos persönlicher und kultureller Alterität. Wie schon erwähnt analysiert Cauquelin das Œuvre Warhols als Beispiel von Kunstwerken, die sich als Instanzierung einer potentiell aufs Unendliche wiederholten Reproduktion jenseits bisheriger Definitionen des (Begriffs des) Kunstwerks bestimmen lassen. Als Hersteller dieser seriellen Wiederholung unterliege also auch der Künstler der Relativierung seiner einmaligen Identität. Im Falle Warhols, so Cauquelin in Übereinstimmung mit Früchtl angesichts der (Selbst-)Inszenierung des Künstlers als Anti-Held, finde diese Relativierung der Subjektivität des Künstlers wegen seiner Überexposition in den Medien als eine „dépersonnalisation hyperpersonnalisée“ statt.¹⁶⁶ Infolge des „effacement de l’auteur“ wird demnach die Subjektivität des Subjekts/Künstlers als Topos persönlicher Alterität innerhalb des weiteren Bereichs der Kunst bzw. der künstlerischen Tätigkeit dargestellt. Des Weiteren wird die durch einen repetitiven Herstellungsprozess heteronome (Selbst-)Bestimmung der zeitgenössischen Kunst als souveräne Tat der eigenen Selbstauslöschung des

¹⁶⁴ Ebd., S. 47.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Cauquelin, *L’art contemporain*, S. 84.

Künstler-Subjekts interpretiert. Im Fall von Warhol könne im Besonderen aufgrund der blossen Intensität der Darstellung („en personnalisation à outrance par l’envahissement du nom ‚Warhol‘ sur tous les supports“) von Autonomie der Kunst bzw. von Souveränität des Künstlers gesprochen werden.¹⁶⁷

Die Persona des Anti-Helden als Doppelgänger des neuzeitlichen Bürgers wird auch von Richard Schiff im Aufsatz „Selbst-Interferenz“ aus dem gleichen Sammelband *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne* dargelegt. Der Künstler der Gegenwart sei eben als Anti-Held in der Doppelbindung der Moderne (zwischen kultureller Rationalisierung und persönlichem Ausdruck) gefangen, der er tragischerweise seine Existenz überhaupt verdanke und die er beispielhaft illustriere. Die Wiedergewinnung des Status (was Früchtl als Entmythologisierung-Remythologisierung beschreibt) geschehe allerdings gegen den hohen Preis der inneren Spaltung und der aporetischen Gesinnung der zeitgenössischen Subjektivität. Schiff geht davon aus, dass es in der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur eine erkennbare Einigkeit über die kausale Beziehung zwischen moderner Kunst und den im weitesten Sinne sozialen und wohl soziopsychologischen Verhältnissen der Modernität gebe.¹⁶⁸ Die bürgerliche Ordnung der Moderne fordere individuelle Freiheit durch die „Übung individueller Urteilkraft und (freier) Wahl“; unter diesen Bedingungen werde die Freiheit des Individuums angesichts seines freien Handelns bestimmt: „Eine Person gilt als frei, wenn sie frei handelt.“ Es entstehe jedoch eine paradoxe Spannung zwischen der so verstandenen persönlichen Freiheit und den „Regeln für Geschmack und Anstand“, welche trotz der von der Kultur selbst unterstützten Ermunterung zur persönlicher Freiheit durch „die *kulturellen* Formen der Moderne“ etabliert und dem Individuum auferlegt werden. Angesichts dieser Festlegungen lässt sich die zentrale Frage des Aufsatzes als präzisierte Formulierung eben dieser angespannten Kausalität stellen: „Lassen moderne Verhältnisse ein spezifisches Bedürfnis entstehen, welches die moderne Kunst anspricht oder sogar befriedigt?“¹⁶⁹ Des Weiteren, so Schiff, suchten moderne und zeitgenössische Künstler in ihren Arbeiten oft nach Selbst-Darstellung und damit nach Selbst-Befreiung, womit sie im Bereich von Kunst und Kultur eine

¹⁶⁷ Ebd., S. 85, 91.

¹⁶⁸ Richard Schiff, „Selbst-Interferenz“ in: Michael Lüthy u. Christoph Menke (Hg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, S. 13.

¹⁶⁹ Ebd.

führende Rolle in der ästhetischen, ethischen und politischen Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft einnehmen. In Anbetracht dessen, dass die Möglichkeitsbedingung für diesen kulturellen Fortschritt die bürgerliche Gesellschaft selbst sei, die zugleich aber auch restriktiv wirke, zeichne sich die gegenwärtige Epoche als postmodern ab: „Die ironische Haltung der Postmoderne entsteht nicht etwa ‚nach‘ der Moderne, sondern vielmehr im gleichen Atemzug wie diese als ihr treuloses *double*.“¹⁷⁰ Vor diesem Hintergrund entstehe – eigentlich schon seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts – das Paradox, dass der Künstler zugleich naiv als Kritiker und kritisch als Naiver zu sein erscheine: „In dem Moment nämlich, in dem z.B. Naivität als kultureller Wert anerkannt war, wurde sie verdächtigt, Pose, Fiktion oder bloße Iteration ihrer selbst zu sein. Einem Künstler, der in erkennbar naiver Art malte, konnte vorgeworfen werden, Naivität lediglich zu *repräsentieren*, jedoch nicht naiv zu *sein*.“¹⁷¹ Nach Betrachtung mancher kunsthistorischer und kunstkritischer Schriften, darunter von Clement Greenberg über Camille Pissarro, Claude Monet, Paul Cézanne und Henri Rousseau als Beispiele der Spannung zwischen Kritik und Naivität führt Shiff den Abstrakten Expressionismus als Beispiel (illustriert durch Pollocks *Number 26A, 1948: Black and White*, 1948) eines radikalen und sich steigernden Versuchs an, sich als Künstler dieser Überzeugung von diesem Double Bind der Moderne loszureissen: „Künstler der New York School wie Jackson Pollock und Barnett Newman reagierten auf das materialistische Bedürfnis ihrer kleinbürgerlichen Kultur mit einer solchen Macht, daß das, was Vergnügen bereiten haben könnte, nur Schmerz verursachte: ‚Ihr glaubt, euch bereiten einfache Formen und gewagte Farben Trost und Freude‘, schienen die Künstler ihrer amerikanischen Öffentlichkeit zu sagen: ‚Nun, dann seht euch mal *diese* Formen und *diese* Farben an!‘“¹⁷² Anknüpfend an die Bemerkung Greenbergs über Abstrakten Expressionismus in einem Gespräch mit dem Kunstkritiker Peter Fuller u.a. über Henri Rousseau („Meine Voreingenommenheit gilt der realistischen Kunst [...], aber ich bin gezwungen, abstrakte Kunst zu mögen, weil sie die Beste ihrer Zeit ist.“) spricht Shiff abschliessend über das Kunstwerk *Church on Fifth Avenue* (2001) vom Amerikanischen Künstler Jim Campbell als Beispiel der „beste[n] Kunst“, also der im Einklang mit der Gegenwart aktuellsten und daher

¹⁷⁰ Ebd., S. 14.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 29f.



Jackson Pollock, *Number 26A, 1948: Black and White* (1948). Öl auf Leinwand, 205 × 121,7 cm



Jim Campbell, *Church on Fifth Avenue* (2001). Neun LED-Bildschirme, jeweils 73.7 × 55.9 × 17.8 cm (Detail)

sinnvollsten und bedeutendsten Kunst, die „einem kulturell geprägten Selbst etwas Neues [eröffnet].“¹⁷³ Das Kunstwerk und das Subjekt würden dabei als Topoi einer radikalen Offenbarung dargestellt, die zwischen den beiden sowie zwischen der parallelen Polarität von Identität und Alterität dialektisch stattfindet: „Es [das, was dem Selbst eröffnet wird] ist auf jeden Fall etwas sehr Gutes, da es die Grenzen des menschlichen Wahrnehmungsapparats testet. Dadurch untersucht es das Selbst, das wir aus dieser Wahrnehmung gewinnen.“¹⁷⁴ Campbells *Church on Fifth Avenue* besteht aus neun Standbildern (Stills) auf Video-Bildschirmen sehr niedriger Auflösung, wodurch die Form des auf dem jeweiligen Bildschirm gezeigten Gegenstands an die Grenzen der Repräsentation stößt. Der Betrachter werde dadurch gezwungen, in eine „Interaktion“ mit dem Bild bzw. den Bildern einzutreten, wobei er die Rolle des künstlerischen Mediums und das Kunstwerk die Rolle des Subjekts übernehme. Die Erfahrung sei für den Betrachter grenzüberschreitend: „Die niedrige Auflösung bringt uns an den Rand unserer kulturellen Kategorien.“¹⁷⁵ Aufgrund der unterschiedlich genauen Auflösung innerhalb der einzelnen Standbilder, von links nach rechts allmählich steigend, entstehe in jedem Bild eine imaginäre Linie, die den Bereich der niedrigen vom Bereich der höheren Auflösung abgrenze. Der genaue Verlauf der Linie sei aber ein Ergebnis persönlicher Erfahrung und liege als solche für jeden Betrachter in jedem Moment an einer anderen Stelle. Dieser Effekt verstärke den Zustand der Alterität, so Schiff, die eine ständige Wirkung und Nachwirkung in der Erfahrung des Kunstwerks habe. Dadurch entstehe eine Trennung zwischen dem wahrnehmenden Selbst, seiner kulturbedingten Identität sowie seinem wiederum von der Kultur bestimmten Interpretationsvermögen. „Sollte Campbells Kunst der perzeptiven Provokation irgendeinem Bedürfnis dienen,“ überlegt Schiff, dann vielleicht der Wiedererweckung unseres „Zweifel[s] daran, ob das ideologisch konstruierte Selbst – das Selbst der erworbenen Bedeutung, der Konformität und Mode, das Selbst all unserer vertrauten sozialen und politischen Identitäten – wirklich wir sind.“¹⁷⁶ Jedoch unterstelle das Kunstwerk dem Subjekt der künstlerischen Erfahrung dadurch keine natürliche, von den kultu-

¹⁷³ Ebd., S. 31; 33. Greenbergs Zitat aus „Clement Greenberg with Peter Fuller“ in: Linda Saunders (Hg.), *Modern Painters* 4, S. 20.

¹⁷⁴ Ebd., S. 33.

¹⁷⁵ Ebd., S. 34.

¹⁷⁶ Ebd., S. 35.

rellen Verhältnissen entfremdete Identität. Gegen jeglichen cartesianischen Essentialismus thematisiere und bestätige das Kunstwerk von Campbell auf aporetische Weise den unvermeidbaren Untergang der persönlichen und kulturellen Haupterzählungen in Kunst und Kultur der Gegenwart: „Es deutet lediglich darauf hin, wie zutiefst unbefriedigend der Glaube ist, es könne gar kein natürliches Selbst geben – keine einzige Quelle der Empfindung, die den Generalisierungen und der Gleichförmigkeit kultureller Identität entkommt. Es ist besser, im Zustand des Zweifels und des Fragens zu verweilen.“¹⁷⁷

Die aporetische Subjektivität des zeitgenössischen Künstlers bzw. die im Zustand der Alterität reflektierende und von der Gegenwartskunst thematisierte Subjektivität untersucht Nicolas Bourriaud anhand der selbstinszenierten und wegen ihrer antiheroischen Züge kontroversen Figur des Dandys im sozial-existenziellen Milieu. Die Idee einer kreativen Moral hinsichtlich der künstlerischen Tätigkeit, argumentiert Bourriaud in seiner Abhandlung über moderne Kunst und die Erfindung des Selbst („de soi“), sei ein wiederkehrendes Leitmotiv des neunzehnten Jahrhunderts gewesen.¹⁷⁸ Der Bruch mit jeglicher bisheriger Moral fange dort an, wo der Begriff der persönlichen künstlerischen Kreativität, wie auch immer definiert, in den Bereich der Moral eingeführt werde, denn die für die Moral konstitutive kollektive Norm werde dadurch relativiert und schliesslich abgeschafft. Die Verknüpfung der persönlichen künstlerischen Kreativität mit dem Begriff der Moral im zwanzigsten Jahrhundert sei eine Bestätigung der Allmächtigkeit des Ichs („du Moi“) auf Kosten des (eigentlich jeglichen) sozialen Konsenses. Die so verstandene Autonomisierung des Individuums mit Hilfe und im Namen der Kreativität sei ein Affront gegen die Gesellschaftlichkeit, eine „provocation antisociale“, wobei diese Gesellschaftlichkeit (Bourriaud verweist auf das Beispiel des Gebots „Du sollst nicht morden“) bisher als konstitutiver Bestandteil des sozialisierten Ichs betrachtet wurde. Eine der ersten Instanzierungen der sozialen Distanzierung und des darauffolgenden Anderswerdens des Individuums im Rahmen der modernen Kunsterfahrung sei die Figur des Dandy. Charles Baudelaire, der mit der Idee des Todes im künstlerischen Rahmen liebäugelte, sei ein Musterbeispiel hierfür; dessen Vorgänger seien Marquis de Sade mit *Die Philosophie im Boudoir* und

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, S. 157.

Thomas de Quincey mit *Der Mord als eine der schönen Künste betrachtet*.¹⁷⁹ Die Frage nach den „formes de vie“ lasse sich aber nach Bourriaud nicht eindimensional beantworten, denn es handle sich weder um eine ausschliesslich ethische oder ästhetische Frage noch um eine Frage der Selbstbestimmung des Subjekts (als Künstler oder als Betrachter des Kunstwerks), sondern um eine Frage, die alle drei Aspekte einschliesse und einander gegenüberstelle. Auch der besondere Stil und die jeweiligen künstlerischen Bestrebungen seien sekundär hinsichtlich der Entstehung der modernen Kunst als Möglichkeitsbedingung eines neuen Zusammenhangs zwischen Ästhetik, Ethik und Subjektivität: „Mais au-delà des provocations individualistes qu’il a parfois inspirées, ou de l’acclimatation de certains principes artistiques à des morales classiques, l’art moderne a développé avec ses moyens propres des propositions susceptibles de fonder une éthique. Peut-on pour autant parler d’une morale esthétique, ou plutôt d’une morale de l’Ego?“¹⁸⁰ Die Figur des Dandy und vielmehr das Phänomen des Dandyismus („le dandysme“) wird von Bourriaud als das schmerzhafteste, sowohl persönliche wie auch kollektive Bewusstwerden (gegenüber) der Relativität der Ethik betrachtet. Zugleich sei das Dandytum eine erste Instanziierung dieser ethischen Relativität durch ästhetisch-künstlerische Überschreitungen – gewissermassen als moderne Kunst – vom Dandy gegenüber seinem Publikum. Diese, durch die Werte des Dandy (unter anderem die „banalité assumée“ und die „froideur“) ausgedrückte moderne Attitude oder gar Weltanschauung lasse sich durch eine pragmatische und wohl zynische Verklärung des Gewöhnlichen (Appropriation der Form der Comicbücher, Einsatz industrieller Produktionsmethoden) unmittelbar auf die Gegenwartskunst transponieren, zumindest in ihrer Instanziierung als Pop Art: „Le détachement de l’artiste pop et son souci de l’impact immédiat existent en germe dans l’art de vivre d’un Brummel, qui désigne la beauté du transitoire par un comportement froid et la mise en forme du moindre moment, vidé de toute obsession de pérennité, à jamais débarrassé de toute velléité de séduction.“¹⁸¹ Diese neue Ethik, argumentiert Bourriaud, die sich der Kunst annähere, leite sich aus keiner apokalyptischen Wahrheit ab und stifte wiederum keine solche „vérité révélée“. Die Kunst selbst bleibe von dieser Verlagerung des Wirkungsbereiches der Ethik (von universeller Gültigkeit zur persönli-

¹⁷⁹ Ebd., S. 158.

¹⁸⁰ Ebd., S. 158f.

¹⁸¹ Ebd., S. 49.

chen Selbstinszenierung) nicht unverändert – dadurch werde sie modern oder durch Beispiele bzw. durch Vorbilder wie Daniel Buren, Josef Beuys und Andy Warhol recht zeitgenössisch: „l’histoire de la modernité picturale est celle de l’individualisation de tous les principes, de l’accommodation de toutes les valeurs à des dimensions personnelles, de la transformation des grands récits collectifs en mythologies singulières.“¹⁸² Die Formulierung von Bourriaud stützt sich dabei offensichtlich auf eine Äusserung Lyotards hinsichtlich der Ungläubigkeit gegenüber den Grosserzählungen („incrédulité à l’égard des métarécits“) und der entsprechenden Lokalisierung und Nominalisierung des Wissens in der Postmoderne.¹⁸³

Die durch die Gegenwartskunst bewirkte Umwandlung der Kunst zu einem Ort, an dem sich die Subjektivität auf eine totale und unumgängliche Dialektik mit dem Anderen (als Betrachter) einlasse, erkennt Bourriaud bereits im Œuvre Duchamps. An diesem Ort verliere die Kant’sche Uninteressiertheit ihre Gültigkeit und Zweckmässigkeit. Als Konsequenz dieser, durch die Kunst entstehenden Dialektik des Andersseins sei, neben dem Verlust der klassischen Ästhetik, auch die Souveränität oder gar die Integrität der Subjektivität des Künstlers qua Künstler („une quelconque ‚supériorité‘ de l’artiste“) sowie, so können wir wohl annehmen, auch des Betrachters in Frage gestellt. Durch eine Umkehrung des Begriffs der Intertextualität, eingeführt 1969 durch Julia Kristeva im Rahmen ihrer semiologischen Untersuchungen zu den Grenzen der Signifikation („le mot dans l’espace des textes“),¹⁸⁴ gründe sich die moderne Kunst laut Bourriaud auf eine kontingente intersubjektive Konzeption („fondée sur une conception intersubjective de l’art“). Diese Konzeption, eine Dialektik mit dem Anderen zum verkörperten Bestandteil

¹⁸² Bourriaud, a.a.O., S. 161.

¹⁸³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, S. 7f. „En simplifiant à l’extrême, on tient pour postmoderne l’incrédulité à l’égard des métarécits. [...] La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d’éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*.“

¹⁸⁴ Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, S. 84f. Für die Bestimmung des Begriffs bzw. der Begriffe verweist Kristeva auf die Literaturtheorie von Michail Bachtin: „[T]out texte se construit comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.“

des Kunstwerkes werden zu lassen („se pose la question d'un partage avec l'autre“), gehe letztendlich auf die persönliche Entscheidung des Künstlers („choix personnel“) für einen Existenzmodus („mode d'existence“) zurück, was sich dann auch im Betrachter widerspiegle: „Lorsque je suis en présence de telle ou telle œuvre, ma première question est toujours celle-ci: pourrais-je habiter dans l'espace qu'elle propose?“¹⁸⁵ Das Kunstwerk erschaffe aufgrund seiner kontingenten Produktionsmodi („à partir de ses modes de production“) über jeglichen ungültigen Ästhetizismus hinaus einen anderen, wohl utopischen Ort und werde somit auch vom Zuschauer als Topos persönlicher Alterität erfahren. Trotz der kontingenten Entstehung bzw. Bestimmung der Produktionsmodi des Kunstwerks ermögliche die so verstandene Kunst ein offenes Modell der Repräsentation entlang der Achsen der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität: „Il n'y a donc pas de morale esthétique au sens propre: seuls existent des modes éthiques informés par la pratique artistique, dont l'unique impératif serait: invente-toi, produis-toi toi-même.“ Die Appelle von Pindar („Beginne zu erkennen, wer du bist“)¹⁸⁶ und (indirekt) von Nietzsche („Ecce homo. Wie man wird, was man ist“)¹⁸⁷ an das Individuum qua Individuum klingen unverwechselbar in der Formulierung Bourriauds mit und sorgen für einen weitreichenden historisch-interpretatorischen Bogen. Das Kunstwerk fungiere jedenfalls auf sozialer wie auf persönlicher Ebene als bedeutende Inszenierung einer aktuellen, der Gegenwart angemessenen Ermunterung zur Selbstinszenierung und dadurch zur Selbsterkenntnis.

In seiner Monografie *Kant after Duchamp* über die Bedeutung des Œuvre Duchamps für die Geschichte der Avantgarde vor dem Hintergrund der *Kritik der Urteilskraft* positioniert Thierry de Duve die Schlüsselfigur des Dandy in diesem dynamischen sozial-kulturellen Feld der dekonstruierten Signifikation, das von der modernen und zeitgenössischen Kunst zum Teil als Konsequenz des dialytischen Effekts des Readymade von Duchamp erreicht wurde: „In this debased simulacrum of aristocratic etiquette, the modern utopia of ‚Everyone an artist‘ would translate into ‚Everyone a dandy‘.“¹⁸⁸ Warhol und Beuys werden als beispielhafte Instanziierungen der bis zur Auslösung radikalen Figur des Dandy und der (mit Variationen)

¹⁸⁵ Bourriaud, a.a.O., S. 163.

¹⁸⁶ Pindar, *Oden* (übersetzt u. hgg. v. Eugen Dönt), S. 99.

¹⁸⁷ Titel und Untertitel der autobiographischen Schrift von Friedrich Nietzsche.

¹⁸⁸ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, S. 291.

entsprechenden künstlerischer Tätigkeit in der Epoche nach Duchamp angeführt: „Both have radically pushed their art and life (or in Warhol’s case, *lifestyle*) to the point where they themselves became living symptoms revealing the truth of the crisis of modernity. But whereas Beuys thought he had a solution, Warhol knew he could only make the symptom exemplary.“¹⁸⁹ Die Ideologie des Fortschritts als Grundlage der Avantgarde(n), so de Duve in einer kurzen Passage betitelt „Art’s Critical Function and the Project of Emancipation“, habe nie eine messbare qualitative Verbesserung der Kunst im Laufe der Geschichte bedeutet. Vielmehr sei die Absicht der Avantgarde ein im Einklang mit dem Geist der Aufklärung fortschrittliches Herangehen an soziale, politische oder ideologische Themen im Rahmen des Projekts der Emanzipation. Was die Kunst betrifft, bedeute die so verfasste avantgardistische Agenda die organische Verbindung („organic linking“) ihrer ästhetischen und ethischen Bereiche bzw. die Verbindung ihrer künstlerischen Tätigkeit mit ihrer politischen Präsenz und ihrem Engagement: „So, for art and culture, the discussion on the end of the ideology of progress boils down to one single question – is artistic activity able to maintain a critical function if it is cut off from an emancipation project?“¹⁹⁰ Gemäss de Duve impliziere die Formulierung der Frage nach der emanzipatorischen Bedeutung der Gegenwartskunst eine Reihe von im Rahmen des relevanten Diskurses weitgehend akzeptierten Annahmen, die ihre positive Beantwortung aufgrund ihrer historischen Faktizität unterstützten. Erstens habe die künstlerische Tätigkeit eine kritische Funktion, solange sie vom Projekt der Emanzipation nicht abgeschnitten sei. Zweitens könne die künstlerische Tätigkeit vom Projekt der Emanzipation abgeschnitten werden. Drittens solle die künstlerische Tätigkeit eine kritische Funktion haben.

Die Geschichte der Kunst liefere die Fakten, macht de Duve weiter geltend für eine bejahende Beantwortung der nach diesen Annahmen formulierten Frage nach dem aufklärerischen Wert der Gegenwartskunst: „This is a historical fact, starting with the Enlightenment, and from this perspective, my chosen question doesn’t come out of the blue – it is a question that is familiar to us all. It is based on the indisputable fact that a good deal of modern art has considered its critical function to be the guarantor of an ethical emancipation project aligned with history,

¹⁸⁹ Ebd., S. 291, Fn. 10.

¹⁹⁰ Ebd., S. 428.

anchored in the political field, and in ideological solidarity with a revolution.“¹⁹¹ Das Projekt der Emanzipation der Menschlichkeit („the project of humanity’s emancipation“) stehe im Zentrum der avancierten zeitgenössischen Kunst. Demnach sei nach heutiger Ansicht eine Kunst, die sich nicht dieser emanzipatorischen Agenda verschreibt, keine Kunst, sondern eher eine dekorative Tätigkeit. Der Künstler könne also seinen Namen nur durch die Selbstbestimmung als Künstler im Dienst des Projekts der ethischen, ästhetischen, persönlichen, politischen Emanzipation verdienen – „When push comes to shove, Rodchenko is an artist and Bonnard is not.“¹⁹² Zur emanzipatorischen Agenda der Gegenwartskunst solle die Vermeidung der Beschwichtigung des Geschmacks („placate taste“) gehören, betont dementsprechend de Duve in genannter Passage, und führt mittels einer Analogie zur Maturität und Erziehung eines Kindes weiter aus, dass das Projekt der Aufklärung die Emanzipation der ganzen Humanität erfordere. Die Rolle des Erziehers gehöre logischerweise der Avantgarde („As the term itself indicates, the avant-garde is in advance. Its advance lies in the adult status it enjoys sooner than the ‚minors‘ who are to be emancipated.“), die durch die von ihr als Teil ihrer eigenen Identität etablierte Verbindung zwischen Ethik und Ästhetik („The phenomenon defines the very notion of an artistic avant-garde. Its essential ideological purport is the transitive link it establishes between ethics and aesthetics.“) die ethische und ästhetische Freiheit des Subjekts – etwa gegenüber „the Church“ und „ornate bourgeois interiors“ – gewährleiste.¹⁹³ Für Bourriaud sowie für de Duve erfüllt die Gegenwartskunst ihre für die Kultur führende emanzipatorische Rolle durch die Person des Dandy-Künstlers der Avantgarde, der zugleich im Zentrum und am Rand des Sozialen, des Politischen, des Ästhetischen und des Menschlichen tätig ist. Die Aufgabe der Kunst sei dementsprechend edel, aber für die Person des Künstlers auch anstrengend oder sogar katastrophal – sie könne bis zur symbolischen oder gar tatsächlichen Selbstaufgabe führen.

In seinem Aufsatz „Postmodernism and the Art of Identity“ hebt Christopher Reed die grundlegende Bedeutung hervor, die der Begriff der Identität des Subjekts für die Gegenwartskunst – von Reed als postmoderne Kunst bezeichnet – habe: „Issues of identity are crucial to postmodernism, so much so that theorists

¹⁹¹ Ebd., S. 430f.

¹⁹² Ebd., S. 432.

¹⁹³ Ebd., S. 430f.

propose a new awareness of certain identities to be *the* defining characteristic of the postmodern age.“¹⁹⁴ Die Thematisierung der Frage nach der Identität des Subjekts (in der Funktion als Künstler oder als Zuschauer) in der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur und die darauffolgende Betonung der Spezifität oder gar Kontingenz des Begriffs der Identität stelle angesichts einer formalistischen Überzeugung über eine transzendente und/oder universale Kunst eine Herausforderung dar, sowohl im Rahmen des Diskurses über die Gegenwartskunst als auch in der künstlerischen Tätigkeit selbst. Diese Entwicklungen im Bereich Kunst (der Aufsatz wurde in 1994 veröffentlicht), so Reed unter Bezugnahme auf die Studie von Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-Modernism*, reflektierten eine breitere, radikale Kritik an bisher mächtigen hierarchischen und identitätsstiftenden Institutionen der abendländischen Kultur, wie Rasse, Gesellschaftsschicht, Nationalität, Geschlecht (Gender), Sexualität usw.¹⁹⁵

Reed anerkennt die Schwierigkeit einer umfassenden und widerspruchsfreien Bestimmung des Begriffs Postmoderne bzw. postmoderne Kunst, unterstreicht aber die in der relevanten Literatur verbreitete Annahme, „that a coherent change in sensibility marks our era and distinguishes it from the ‚modernism‘ that came before.“¹⁹⁶ In den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts sei eine, nunmehr als erforderlich betrachtete, erhöhte Sensibilität gegenüber einer vielfältigen, von jeglichen Ideologien befreiten Bestimmung der Subjektivität im Bereich von Kunstproduktion und Kunsterfahrung zu beobachten, so Reed. In der posthistorischen Epoche nach dem Ende der Ideologien – wir können hier an die Diagnose von Danto denken – werde die Gegenwartskunst häufig nach ihrer Sensibilität vis-à-vis bedeutenden aktuellen Themen der zeitgenössischen Kultur definiert und aufgrund ihres Engagements hierfür evaluiert. Diese Sensibilität bestehe nun gegenüber der Entstehung und Funktion von Institutionen und Diskursen (die auch, in diesem Zusammenhang, im Sinne von Institutionen wirken) der Macht im Bereich der Kunst und der Kultur. Infolge dieser veränderten Sensibilität werde die Spezifität („specificity“) der Subjektivität hinsichtlich der Kunstproduktion und der Kunsterfahrung in der Kunst selbst sowie in der Kunsttheorie kritisch thematisiert, wie

¹⁹⁴ Christopher Reed, „Postmodernism and the Art of Identity“ in: Nikos Stangos (Hg.), *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, S. 274.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 271.

schon oben erwähnt. Angesichts einer darauf basierenden Definition der Gegenwartskunst als postmoderne Kunst akzeptiert Reed eine weiter gefasste kunsthistorische Abgrenzung der Postmoderne. Sie umfasse Pop Art und Conceptual Art aufgrund derer Zielsetzung, „to challenge formalist aesthetics and reverse the modernist evolution toward increasingly pure abstraction“, schliesse aber eine Abstammungslinie der „nicht-abstract art“ von Duchamp über Dada und Surrealismus bis Rauschenberg und darüber hinaus mit ein, welche die moderne („modernist“) Sicherheit über die Autonomie der Kunst in Frage stelle: „Indeed, some critics, those looking at Duchamp especially, have derided postmodernism as a misnomer, arguing that there has always been a postmodernist subcurrent within modernism.“¹⁹⁷ Dies gelte insbesondere, wenn der Begriff Postmoderne bzw. postmodern verallgemeinernd und pauschal verwendet wird. Der Terminus werde aber mittlerweile gezielt und mit höherer Präzision angewendet, etwa im Rahmen der aktuellen Problematisierung von Themen wie Signifikation, Originalität, Appropriation, Urheberschaft, Dekonstruktion, Diskurs, Ideologie. Hierfür wird als Beispiel das Œuvre von Julian Schnabel angeführt. In seinen Werken kombiniere Schnabel sowohl unterschiedliche Techniken wie auch Titel (seiner Kunstwerke), die mit Bedeutung aufgeladen seien, um „conventional forms of authoritative ideology (religion, art history, medicine)“ in Frage zu stellen. Dadurch entstehe ein unterbrochenes und daher nicht mediatisiertes semiologisches Feld von „mismatched signifiers“, das den Betrachter herausfordere, die Wahrheit der hinterfragten Groszerzählungen zu bezweifeln.¹⁹⁸

Schnabels Arbeitsweise, die Reed neben der von David Salle (den er allerdings wegen seines latent chauvinistischen Voyeurismus kritisiert) als repräsentativ für die um Identität bemühte Kunst anführt, zeige das Bestreben der Postmoderne nach einer alternativen Rolle für die Kunst jenseits der typisch modernen Kunst-Leben-Polarität: „From the outset, postmodernism dislodged the wedge that mainstream modernism had driven between art and life.“¹⁹⁹ Die Arbeiten von Cindy Sherman, Judy Chicago und insbesondere von Barbara Kruger werden von Reed hinsichtlich der Forderung der Postmoderne nach Thematisierung des Andersseins als authentischere, sprich radikalere Instanziierungen der Identität bewer-

¹⁹⁷ Ebd., S. 271f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 272f.

¹⁹⁹ Ebd., S. 276.

tet, denn die genannte Künstlerinnen thematisieren in ihren Werken hochrelevante Aspekte der zeitgenössischen Subjektivität – Feminismus, Homosexualität, die AIDS-Krise, persönliches Anderssein. Der authentische Wert dieser Werke liege darin, postmoderne zeitgenössische Kunst nicht nur im Sinn einer leeren Formalität zu repräsentieren, sondern mit Engagement für eine Kunst, die als kritischer und unentbehrlicher Bestandteil des Lebens wirke: „If ‚postmodernism‘ is really meaningful, it cannot merely label a new modernist style, but must mark a shift away from such conventional notions of art’s purpose and function.“²⁰⁰ Die herkömmliche Vorstellung der (Selbst-)Bestimmung der Kunst, auf die Reed sich bezieht, betrifft den modernen oder modernistischen, ursprünglich Kant’schen desinteressierten Umgang der Kunst mit dem Leben, oder umgekehrt, des Lebens mit der Kunst: „[T]he same old pleasure that modernism has always promised to viewers privileged enough to distance themselves from ‚life‘ in the name of ‚art‘.“²⁰¹

Im Gegensatz zu den Bemühungen der Gegenwartskunst um eine erhöhte Authentizität des Individuums durch die persönliche Auseinandersetzung des Künstlers mit der Frage nach der Bestimmung der Subjektivität über die Grenzen der typischen künstlerischen Darstellung hinaus, wie von Reed rezipiert, betont Victor Stoichita die Entpersonalisierung des Künstlers/Subjekts und seine darauf folgende Degradierung in der Gegenwartskunst zum Simulakrum. In seinem Aufsatz „Par-delà le ‚complexe de Peter Pan‘“ befasst sich Stoichita vor dem Hintergrund der Figur des Peter Pan – des Jungen, der sich weigert, ohne seinen Schatten aufzuwachsen – mit dem Begriff des Schattens als wichtiges Element „des œuvre et de l’univers“ von Andy Warhol.²⁰² Insbesondere befasst sich Stoichita mit der Rolle und Bedeutung des Schattens sowohl bei einer Reihe von Selbstporträts von Warhol wie auch bei Porträts von anderen Warhol-Figuren wie Marilyn Monroe und Mickey Mouse. Seine Analyse fokussiert auf das Phänomen der Entpersonalisierung des Subjekts im Kontext einer Dialektik mit sich Selbst bzw. mit seinem Schatten, welcher als flüchtiger Doppelgänger fungiere. Ein zentraler Begriff der Analyse Stoichitas ist das Doppel („le double“), das sich in erster Linie als Doppelgänger oder als das Andere des Künstler-Subjekts (d.h. Warhols) versteht. Durch die frontale Darstellung des menschlichen Gesichts im Genre des

²⁰⁰ Ebd., S. 278.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Victor I. Stoichita, *Figures de la transgression*, S. 328f.



Andy Warhol, *Shadow* (1981). Siebdruck mit Diamantenpulver auf Lenox Museum Board, 96.5 × 96.5 cm



Andy Warhol, *Myths* (1981). Siebdruck auf Leinwand, 254 × 254 cm

Selbstporträts betreffe der Begriff des Doppels auch den Betrachter des Kunstwerks. Verstärkt werde dieser Effekt durch die gleichzeitige Konfrontation mit der Seitenansicht des selben Gesichts als Schatten: „Toute une dialectique de la représentation occidentale nous a appris que la frontalité – et le miroir – constitue la forme symbolique du moi à l’autre.“²⁰³ Die Diffusion der Funktion des Schattens als Doppel des Subjekts werde sichtbar in der Verwendung des gleichen Warhol-Motivs im Selbstporträt (*The Shadow*, 1981) sowie in einer Reihe von zehn multiplizierten und im gleichen Werk seriell nebeneinander dargestellten Figuren der Amerikanischen Popkultur (*Myths*, 1981). Durch die mehrmalige Wiederholung würden diese Figuren, genauso wie das Gesicht Warhols, als Simulakra an einen Ort unstabiler Signifikation und Repräsentation versetzt.

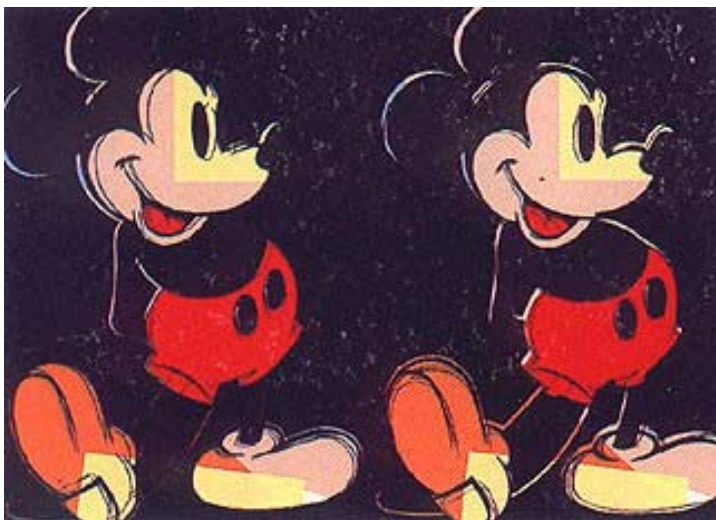
Die Selbstporträts von Warhol als Bildnisse der intensiven Dialektik zwischen Gesicht und Schatten werden von Stoichita unter Bezugnahme auf ein weiteres Selbstporträt von Warhol (*Self-portrait*, 1967) als ein Mittel zur Darstellung der Spaltung des Subjekts par excellence betrachtet: „L’ombre est, pour ainsi dire, interne et externe: elle divise tant l’image que le visage. C’est ainsi que Warhol nous invite à découvrir sa double nature: la scission est absolue.“²⁰⁴ Das neuzeitliche Individuum wird hier anhand der Selbstporträts von Warhol als gespaltenes Subjekt der Moderne und der Gegenwart dargestellt. Die Spaltung sei total und führe zu einer sehr beunruhigenden („le fait le plus inquiétant“) Dialektik. Die so entstehende Dialektik sei poststrukturell („de la postmodernité“), weil sie nicht zwischen den strukturellen Begriffen Original und Kopie, sondern zwischen zwei gleichwertigen – oder eher wertlosen, jenseits jeglicher Bewertung befindlichen – Simulakra stattdessen finde. Zu diesen Gedanken führt Stoichita ein Mickey Mouse-Porträt Warhols (*Double Mickey Mouse*, 1981), in dem der für die amerikanische Kultur fetischistische Charakter von Mickey Mouse in einer Auseinandersetzung mit seinem Selbst als das Andere dargestellt werde: „Le ‚deux‘ du *Double Mickey Mouse* ne renvoie pas à la dialectique original/copie, et c’est justement ici le fait le plus inquiétant: les deux *sont* à la fois original et copie. Identiques et différents, ils sont le même et l’autre à l’état interchangeable et monumental.“ Das als Mickey Mouse dargestellte Subjekt (genauer, eine mögliche Spiegelung des Subjekts:

²⁰³ Ebd., S. 341.

²⁰⁴ Ebd., S. 330.



Andy Warhol, *Self-Portrait* (1967). Siebdruck auf Leinwand, 183.2 × 183.2 cm



Andy Warhol, *Double Mickey Mouse* (1981). Siebdruck mit Diamantenpulver auf Leinwand, 77.5 × 109 cm

„Mais Mickey n'est sans doute pas une souris ‚normale‘. Il est un fétiche, un simulacre.“²⁰⁵) werde dadurch zum Gegenstand einer Ent-Realisierung („déréalisation“), einer andauernden Alterität zu sich selbst, die wohl über die für das Selbstporträt (als Kunstgattung) und auch diejenige von Warhol selbst charakteristische dyadische Spaltung hinausführe.

Stoichita unterstreicht das Verb „etre“ („sein“) in seinem Satz, in dem er die gespaltene Identität oder, wenn man hier den Begriff der Identität vermeiden möchte, den zweiseitigen Zustand der beiden nebeneinanderstehenden Abbildungen von Mickey Mouse beschreibt. Wohl in Anspielung auf den radikalen Idealismus und die Lehre über das Sein und Nicht-Sein von Parmenides, ohne dass der Philosoph hier namentlich genannt wäre, bemerkt Stoichita im Fall des Da-Seins von Mickey Mouse die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, ein gespaltenes oder um so komplizierter, ein multiplizierbares Dasein zu akzeptieren und zu bestimmen.²⁰⁶ Aufgrund dieser Schwierigkeit gegenüber der radikalen Herausforderung des grundlegenden Begriffs des Seins bzw. des Daseins im Bereich der Gegenwartskunst sei das Subjekt in der Postmoderne in einen „Schwindel ohne Ende“ geraten: „Dans toute cette démarche, il [Warhol] ouvre l'image à un vertige sans fin qui est celui de la postmodernité, vue comme l'époque de la montée et du triomphe des simulacres.“²⁰⁷ Die dekonstruierte Semiologie („l'image [...] comme plus réelle que le réel“²⁰⁸) der Behandlung der Figur der Mickey Mouse in Warhols doppeltem Porträt in Zusammenhang mit seinen Selbstporträts führe zu einer Selbstausslöschung des Subjekts („une représentation du moi, vue comme disparition monumentale“²⁰⁹) durch die Selbstausslöschung des Künstlers Warhol aufgrund seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit: „Dans la chambre noire de son atelier, Warhol *se développe*. En le faisant, il se dé-fait.“²¹⁰ Die Kunst als Darstellung von Simulacra befinde sich damit jenseits der Tradition der abendländischen Repräsentation und somit in der letzten Phase einer Überverwirklichung des Individuums

²⁰⁵ Ebd., S. 340.

²⁰⁶ Stoichita (S. 341, Fn. 4) bezieht sich jedenfalls ausdrücklich auf *Différence et Répétition* von Gilles Deleuze.

²⁰⁷ Ebd., S. 341.

²⁰⁸ Ebd., S. 343.

²⁰⁹ Ebd., S. 345.

²¹⁰ Ebd., S. 344.

(„hyperréalisation de la personne“) ohne jegliche begriffliche Tiefe durch seine eigene Negativität („dans son propre néant“).²¹¹

Der Begriff der Drasis (Griechisch für Handlung, Wirkung, Tätigkeit) steht im Zentrum der Analyse von Dirck Linck, der eine radikale Verschiebung vom Symbolischen zum Tatsächlichen in der Gegenwartskunst herauszuarbeiten versucht. Dieser Wandel betreffe nicht nur die Begriffe der Ästhetik und der Ethik und stelle somit keine bloße Variante des Diskurses über die Bestimmung und Repräsentation der Subjektivität durch die Kunst dar, wie etwa in den Analysen von Reed oder Bourriaud. Vielmehr führe diese Verschiebung zu einer transgressiven Beteiligung und antinormativen Inanspruchnahme von Leib und Seele (durch die bzw. als Kunst) mit dem Ziel persönlichen (also weder kollektiven noch idealistischen) Gewinns. In seinem Aufsatz „Über die Möglichkeiten des popkulturellen Vergnügens an drastischen Gegenständen“ diagnostiziert Linck einleitend einen wandelhaften, fortschrittlichen kulturellen Prozess der Moderne, in dessen Verlauf eine Verlagerung von „tragischen Gegenständen“ zu „drastischen Gegenständen“ des Vergnügens im Bereich der Kunst zu merken sei.²¹² Unter dem Begriff Vergnügen sind hier die Wahrnehmung und die Art der Erfahrung des Betrachters von, oder des Teilnehmers an einem Kunstwerk (Kunstobjekt, Installation, Performance) zu verstehen, die durch die Gegenstände dieses Kunstwerks hervorgerufen werden. Dieser Übergang gelinge als Folge „pragmatische[r] Strategien der Selbsterforschung und Selbstmodellierung“, die vom Subjekt der Erfahrung in seiner Distanzierung von den Begriffen „des Schicksals“, „der Götter“, „der Ewigen Ordnung“ und „einer sich im Nachvollzug von Kunst offenbarenden Wahrheit“ eingesetzt werden. Den Begriff der Tragik, der als Gegenbeispiel zum Begriff der Drastik wirke und einen sinngebenden Rahmen für tragische Kunstgegenstände oder Kunstgenres liefere, definiert Linck nicht.²¹³ Die Gegenstände der Drastik, die in der zeitgenössischen Kunst auf entsprechende – drastische und nicht tragische –

²¹¹ Ebd., S. 345.

²¹² Dirck Linck, „Über die Möglichkeiten des popkulturellen Vergnügens an drastischen Gegenständen“ in: Martin Vöhler u. Dirck Linck (Hg), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, S. 293.

²¹³ Linck verweist (Fn. 1, S. 293) dazu auf einen Beitrag von Bernd Seidensticker im Sammelband *Fragmenta Dramatika. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, hg. von Heinz Hofmann.

Weise zum Einsatz kommen, werden hingegen bestimmt: „Als Drastik sollen hier die überdeutlichen Repräsentationen von Gewalt, Tod und Sexualität (Horror, Exploitation, Splatter, Porno etc.) ebenso verstanden werden wie der Einsatz von den Körper und die Psyche extrem beanspruchenden Darstellungsmitteln (schmerzende Lautstärke, maximal beschleunigter Rhythmus, üble Gerüche, direkte harte Berührung des Zuschauerleibes).“²¹⁴ Kunstwerke wie Performances von John Duncan, Warhols *Blue Movie*, Pasolinis *Salò* und Sergio Corbiccis *Django*-Filme werden unter anderen von Linck als Instanzierungen des popkulturellen Vergnügens an drastischen Gegenständen angeführt. Es gehe dabei um die Spannung zwischen Verletzung des persönlichen Raums (und damit auch des Körpers und der Persönlichkeit des Subjekts) und gewünschten oder erwarteten „Distanzierungs- und Kontrolleleistungen“²¹⁵ durch die herausgeforderte Person. Die so verstandene Drastik mitsamt den dafür verwendeten Gegenständen und Methoden werde im Rahmen der Kunst als die gegenwärtige Aktualisierung oder vielmehr Überschreitung der klassischen Tragik interpretiert, allerdings mit sehr unterschiedlichen (entsprechend aktualisierten) Charakteristiken und Zielen sowohl in Bezug auf das Individuum als auch hinsichtlich der Gesellschaft.

Der Hauptunterscheid zwischen Tragik und Drastik läge in der Radikalität, mit der sich das gegenwärtige Subjekt von gesellschaftlichen Konventionen und Zwängen und letztlich auch dem Zugehörigkeitsgefühl und der dazu gehörenden Ethik befreit habe: „Voraussetzung des Vergnügens am Drastischen war eine offensiv verteidigte Individualisierung des kulturellen Verhaltens.“ Durch die emanzipatorische Distanzierung des Subjekts von der bürgerlichen Gesellschaft verliere auch die von Kant beispielhaft theoretisierte ästhetische Desinteressiertheit oder gar Interesselosigkeit an Gültigkeit. Wer durch drastische Mittel Vergnügen suche, habe Interesse weder an gesellschaftlichen Konventionen noch an gesellschaftlicher oder gemeinschaftlicher Integration (und an einer entsprechenden Selbstbestimmung): „Wer sich dem Vergnügen an Drastik hingibt, sei es als Konsument, sei es als Beteiligter an den berüchtigten Ego-shooters, hat kaum anderes im Sinn als ein sehr konkretes Interesse an der das Wohlgefühl befördernden Einflußnahme

²¹⁴ Ebd., S. 293f.

²¹⁵ Ebd., S. 294.

auf den eigenen Affekthaushalt.“²¹⁶ Die so verstandene Agenda der Selbstbestimmung, deren Akzent nicht auf ethischen und ästhetischen Überlegungen liegt, sondern bei der Suche nach sensorischer Unmittelbarkeit, sei nicht kompatibel mit der hegelschen Diagnose der „*Wissenschaft der Kunst*“, nach der das zur „denkenden Betrachtung“ herausfordernde Kunstwerk nicht mehr „volle Befriedigung gewährte“. ²¹⁷ Im Gegenteil strebe sie auf radikale Weise mit jedwedem Mittel eine unmittelbare Befriedigung an: „Er [der Beteiligte] will schlicht und einfach, daß es ihm während der Erfahrung und im Anschluß an sie eine Zeit lang besser gehe.“²¹⁸ Das Subjekt der Kunsterfahrung suche also, unabhängig von gesellschaftlichen Konventionen eine Art Vergnügen und schliesslich wohl Seelenruhe: „Drastik bedeutet die fordernde Inanspruchnahme von Leib und Seele“. Mittel hierfür sei eine Kunst, die zu diesem Zweck das Subjekt zu einem radikalen Anderssein herausfordere – „was man zwar vielleicht wußte, aber noch nie vor Augen hatte (oder leiblich spürte)“²¹⁹ – und sich selbst zugleich ebenso jenseits bisheriger ästhetischer und ethischer Richtlinien oder gar Toleranzen bestimme.

Die Wahrnehmung einer Alterität in Bezug auf Kunst und Betrachter bringt Linck auch zum Ausdruck, wenn er diese Selbstinszenierung und Selbstbestimmung, die eine vorübergehende und eventuell auch dauerhafte Metamorphose ausmache, ins Zentrum, so könnte man schliessen, der ästhetisch und ethisch transgressiven Gegenwartskunst stellt. „Die Erfahrung des ästhetisch Drastischen“, schreibt Linck, „ist die Erfahrung von Menschen, die als Produzenten oder Rezipienten von Phantasien die Entscheidung treffen, sich zum Medium einer Erfahrung solch drastischer Spiele zu machen, deren Reiz freilich nicht zuletzt darin besteht, auch mit der Grenze zwischen Spiel und Ernst zu spielen. Sie wollen – und koste es die Gesundheit – etwas über sich selbst herausbekommen.“²²⁰ Angesichts enormer körperlicher und psychischer Investitionen, die vom Künstler und oft noch mehr vom Zuschauer verlangt werden, fragt Linck nach den soziopsychologischen Ursachen der zu diesem transgressiven Ergebnis führenden Synergie von Kunst und Subjekt. Er schlägt vier Begriffe vor, welche die Beteiligung an ästhetisch und

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ G. W. F. Hegel, „Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst“ in: ders., *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, S. 25f.

²¹⁸ Linck, a.a.O., S. 295.

²¹⁹ Ebd., S. 302; 301.

²²⁰ Ebd., S. 303f.

ethisch radikaler Kunst genauer erklären sollen: „Abhärtung, Reinigung, Lebendigkeitshervorbringung, apollinischer Kunstgenuß“.²²¹ Die für die jeweiligen Begriffe angeführten Argumentationen könnten, impliziert Linck, als eine Aktualisierung des alten Begriffs der Katharsis hinsichtlich der Gegenwartskunst und der Populärkultur im Allgemeinen verstanden werden. Was die Kunstgeschichte und Kunsttheorie betrifft verhindern die genannten Begriffe, so Linck, eine normative Theoretisierung und daher auch Normalisierung der von der Kunst angeregten radikalen Erfahrung und persönlichen Entgrenzung: „sie [sind] nicht geeignet, zu einer normativen Wirkungsästhetik gefügt zu werden“.²²²

Dieser letzte Punkt ist besonders wichtig für den theoretischen und empirischen Ansatz von Amelia Jones, die sich mit der Thematik der Aufführung und Darstellung der Subjektivität in Body Art (Körperkunst als Unterkategorie der Performance Kunst) auseinandersetzt. Jedoch entgegen Linck, der auf die radikal individualistischen Züge der inszenierten Subjektivität fokussiert, bedeutet die Frage nach der Subjektivität und nach deren Darstellung in der Kunst für Jones immer eine Beziehung zur Gesellschaft (d.h. zu anderen) und zu den im sozialpolitischen Bereich herrschenden Diskursen. In *Body Art. Performing the Subject* befasst sich Jones mit der Darstellung der Subjektivität mittels ihrer radikalen künstlerischen Aufführung – in Kunstwerken bzw. Performances von Carolee Schneemann, Vitto Acconci, Chris Burden, Hannah Wilke, Marina Abramovic, Keith Boadwee u.a. – die in der transgressiven Body Art seit den 60er Jahren festgestellt werden könne: „It is important to emphasize that I argue that such body art works have the *potential* to achieve certain radically dislocating effects: it is one of the goals of this book to enact just the kind of engagement that I argue these works open up. [...] These are strategic readings meant to highlight specific aspects of postmodern subjectivity and specific art historical questions.“²²³ Jones problematisiert in ihrer Studie also explizit die Frage nach einer aus sozial-politisch kritischer Sicht geeigneten kunsthistorischen Theoretisierung, um das Phänomen möglichst ohne reaktiv-konservativ kontrollierende Wirkung erfassen zu können. Unter Bezugnahme auf Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“, in dem das Subjekt in „passionierten und konvulsiven“ Beziehungen vor dem Hintergrund der Unruhe

²²¹ Ebd., S. 321.

²²² Ebd., S. 322.

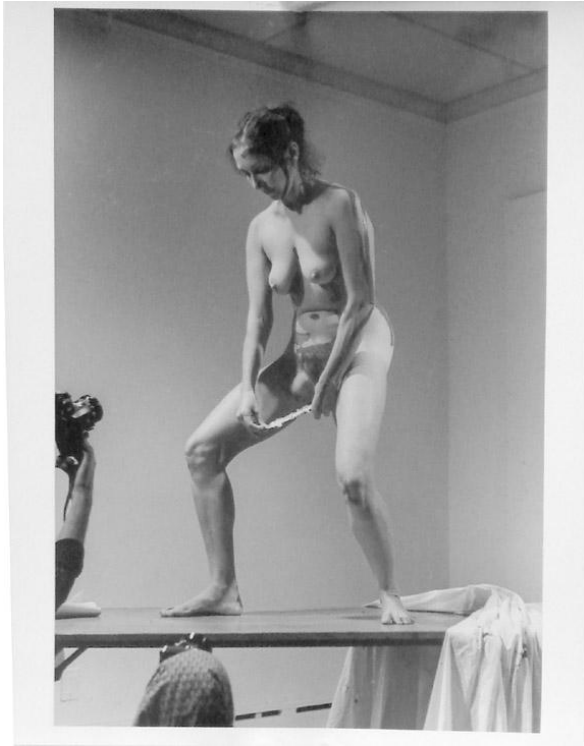
²²³ Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, S. 9.

des modernen Lebens dargestellt werde, betrachtet Jones die künstlerischen performativen Praktiken als Instanziierungen der Versetzung und Dezentrierung des cartesianischen Subjekts der Moderne: „This dislocation is, I believe, the most profound transformation constitutive of what we have come to call postmodernism.“²²⁴

Carolee Schneemanns *Interior Scroll* (1975) dient als Beispiel für eine durch die Kunst formulierte Kritik an der Kolonisierung des Alltags und konsequenterweise des Bewusstseins des Subjekts durch hegemonische diskursive Strukturen, wie die psychoanalytischen Theorien von Freud und Lacan, in denen der Phallus (und dessen Fehlen) die Begründung jeglicher Signifikation ermögliche und aufdränge. „Not only does Schneemann clearly refuse the fetishising process“, schreibt Jones über die in diesem Kunstwerk vorgeführte Versetzung von konventionellen Strukturen von Gender, „which requires that the woman not expose the fact that she is *not* lacking but possesses genitals (and they are nonmale), she also thus activates a mode of artistic production and reception that is dramatically *intersubjective* and opens up the masculinist and racist ideology of individualism shoring up modernist formalism.“²²⁵ Ein wichtiger Vertreter dieses chauvinistischen Formalismus sei Clement Greenberg, dessen Theorie und Kritik der modernen Kunst auf dem essentialistischen, einer typischen Art der Bourgeoisie dienenden Modell der ästhetischen Desinteressiertheit (der Urteilskraft) von Kant basiere. Der Antiformalismus der Body Art befreie und enttarne zugleich die Schaltkreise des Begehrens, thematisiere die Intersubjektivität jeder künstlerischen Tätigkeit und enthülle dadurch die in der angeblich desinteressierten Kunstgeschichte und Kunstkritik eingebetteten, (meist) tiefen chauvinistischen Interessen und Strukturen. Ausgehend von Werken von Schneemann und Yayoi Kusama bemerkt Jones, dass die Versetzung der Subjektivität durch die Versetzung des Körpers des Künstlers während der Performance, aber auch in den photographischen Stills, die sie dokumentieren, eine andauernde Alterität in Bezug auf die physischen, sozialen und existentialen Grenzen des Körpers und daher der immer schon (durch die „tropes of gender“ von, im Fall Kusamas, Sexualität und Ethnizität) verkörperten Subjektivität inszenieren oder vielmehr in Kraft setzen würden: „As Schneemann did

²²⁴ Ebd., S. 1.

²²⁵ Ebd., S. 3.



Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975). Performance, Foto: Anthony McCall



Yayoi Kusama, *Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama* (1962).
Performance, Foto: Hal Reiff

in *Interior Scroll*, Kusama [in *Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama*, 1962] enacts her body in a reversibility of inside and out, the work of art/the environment is an enactment of Kusama and vice versa.²²⁶

In der Analyse von Jones kann eine doppelte Auseinandersetzung zwischen Immanenz und Kontingenz in Bezug auf die Qualität der verschiedenen Parameter des Subjekts, also in Bezug auf die jedes Mal konkrete Subjektivität vis-à-vis dem jeweiligen Kunstwerk wie auch der Kunst als Ort der Kultur festgestellt werden. „These projects [von Schneemann und Kusama] make clear“, schliesst Jones, „that the Cartesian ‚I think therefore I am‘, the logic powering modernist art theory and practice wherein the body (privileged as male) is transcended through pure thought or creation, is no longer viable in the decentering regime of postmodernism (if it ever was).“²²⁷ Was das Kunstwerk zu sagen habe, hänge vom Kontext der künstlerischen Tätigkeit in Bezug auf die Kunsterfahrung des Subjekts ab, und folge keinen transzendentalen Gesetzen einer reinen und desinteressierten Ästhetik der reinen entkörpernten Vernunft. Die Subjektivität als das ultimative – weil unentbehrliche – Mittel der Kunstschaffung und Kunsterfahrung sei also nicht cartesianisch, sondern verkörpert – und der Körper sei der Ort, an dem Gender, Sexualität und Rasse eine identitätsstiftende Dramatik inszenierten: „Body art practices *perform* the gradual but dramatic shift that has occurred over this past half century in the very articulation of the subject within the social domain.“²²⁸ Die darauffolgende Inszenierung sei dezentrierend, weil Gender, Sexualität und Rasse Veränderungen und Permutationen unterliegen; die Begriffe von Gender, Sexualität und Rasse aber, die die Dramatik der Subjektivität vis-à-vis dem Kunstwerk inszenieren und daher bestimmen, seien nichtsdestotrotz regierend. Demzufolge sei die Postmoderne kein Ort einer blossen Abschaffung von bisherigen ästhetisch-ethisch investierten Signifikationen (z.B. „the normative conception of the artist as Euro-American male“), sondern ein „decentering regime“, d.h. eine für den postmodernen Zustand konstitutive Ordnung der Unordnung, welche „the position of

²²⁶ Ebd., S. 7f.

²²⁷ Ebd., S. 10. Hinsichtlich der Auflösung des cartesianischen Subjekts in der Gegenwartskunst in Anbetracht der phänomenologischen Betrachtungen von Maurice Merleau-Ponty, Erwin Goffman und Judith Butler siehe auch S. 38f

²²⁸ Ebd., S. 19.

the *body* – as locus of a ‚disintegrated‘ or dispersed ‚self‘, as elusive marker of the subjekts place in the social, as hinge between nature and culture“ ermögliche.²²⁹

In Zusammenhang mit der politischen Bedeutung der in der Gegenwartskunst ausdrücklich verkörperten Subjektivität des Künstlers und wohl auch des Teilnehmers/Zuschauers beschäftigt sich Jones mit dem Thema des Narzissmus als wesentliches Nebenphänomen der emanzipatorischen Agenda der Body Art bzw. Performance Art. Jones bemerkt eine besondere Übereinstimmung zwischen der Performance Art mit einer politisch-emanzipatorischen Agenda und der Attitude oder gar Weltanschauung des Narzissmus, der in diesem Kontext ohne die üblichen negativen Konnotationen betrachtet werden solle. Die hiermit positive Bewertung dieser Art künstlerischer Darstellung geht aus ihrer radikalen Implikationen vis-à-vis dem Subjekt selbst sowie seinem soziokulturellen Umfeld hervor. Das private Leben werde dadurch nach dem Ruf „the personal is political“ politisiert. „As I have suggested,“ schreibt Jones, „narcissism – the exploration of and fixation on the self – *inexorably* leads to an exploration of and implication in the other: the self turns itself inside out, as it were, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus, narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other.“²³⁰ Gerade der weibliche Körper sei in patriarchalischen Gesellschaften durch seine Objektivierung vom männlichen Betrachter immer als Subjekt des Narzissmus gesehen worden. Durch Performance Art werde der Narzissmus aber vom Subjekt instrumentalisiert und dem hegemonischen System mit verstärkter Wirkung vorgehalten. Auch an diesem Punkt kommt, wenn auch nicht explizit genannt, auf eher positive Weise der Begriff der Entfremdung im Spätkapitalismus zum Tragen, wenn, wie Jones sagt, die Befriedigung durch Konsum und demzufolge auch die Bestimmung der Subjektivität die Kapazität habe, die tiefen Strukturen der patriarchalen Hegemonie zu stören. Jones erklärt den komplizierten Zusammenhang von Narzissmus, Konsumgesellschaft und dynamischer Subjektivität: „Narcissism can be understood as endemic to late capitalist commodity culture, which requires the ‚manufacture‘ of desire and the simultaneous turning outward of the self toward commodities and obsessive self-absorption, in a ‚disturbance‘ of the oedipal structures by which subjects (and male

²²⁹ Ebd., S. 7; 13.

²³⁰ Ebd., S. 46.

subjects in particular) have long attempted to project themselves into coherent self-hood in Western patriarchy.“²³¹ Die Störung („disturbance“) der diskursiven Macht-Strukturen des alten Regimes sei demnach, trotz des Fetischismus von Konsumprodukten und der entsprechenden Entfremdung der Subjektivität, vorteilhaft für die emanzipatorische Agenda des Subjekts, insbesondere aufgrund der dadurch verursachten Auslöschung der Struktur der Kernfamilie, die als Ort männlicher Dominanz („keeper of the law“) fungiere.

Die Destabilisierung der bisherigen Struktur(en) der Subjektivität durch die Hervorhebung ihres Narzissmus greife noch tiefer in ihre Zusammensetzung ein, indem sie, durch die performative Body Art, am stärksten und effizientesten in liminalen Fällen von erbärmlichen Wesen („abject beings“) wirke: „It is this domain of abject beings that I believe the most interesting body art projects to be enacting: women as (provisional) subjects, men who are openly ambivalent in their relationship to the phallus and particular in spite of their privileged masculinity, subjects who are otherwise not normative.“²³² Durch die künstlerische Darstellung des lebendigen Körpers – des Körpers als beschriftete Fläche von Ereignissen, als getrenntes Selbst, als Objekt ständiger Desintegration²³³ – komme es nicht nur zu einer politisch bedeutenden Enthüllung von „what modernism has labored to conceal: the fundamental narcissism of the self and the contingency of this narcissistic self on its others“, ²³⁴ sondern auch zu einer radikalen Thematisierung der Parallele zwischen Subjektivität und Gegenwartskunst als mögliche Topoi der Alterität. „Body art“, schreibt die Kunsthistorikerin, „proposes the art ‚object‘ as a site where reception and production come together: a site of intersubjectivity. Body art confirms what phenomenology and psychoanalysis have taught us: that the subject ‚means‘ always in relationship to others and the locus of identity is always elsewhere.“²³⁵

Eine ähnliche Sichtweise auf die Darstellung der Subjektivität in der Abject Art als Ort persönlicher Alterität formuliert Hal Foster in seiner Abhandlung

²³¹ Ebd., S. 48.

²³² Ebd., S. 50.

²³³ Jones zitiert einen Auszug aus Michel Foucaults Aufsatz „Nietzsche, Genealogy, History“ aus dem Sammelband *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, hg. v. Donald F. Bouchard u. Sherry Simon, S. 148.

²³⁴ Jones, a.a.O., S. 52.

²³⁵ Ebd., S. 14.



Andres Serrano, *Immersion (Piss Christ)* (1987). Kruzifix getaucht im Urin, Cibachrome-Print, 150 × 100 cm



John Miller, *Dick/Jane* (1992). Beschreibung nicht verfügbar

über die Rückkehr des Reals in der Gegenwartskunst, wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt. „According to the canonical definition of Kristeva,“ schreibt Foster unter Bezugnahme auf die Psychoanalytikerin und Kulturtheoretikerin, „the object is what I must get rid of *in order to be an I* (but what is this primordial I that expels in the first place?)“. Er antwortet selbst: „Both spatially and temporally, then, abjection is a condition in which subjecthood is troubled, where meaning collapses“; hence its attraction for avant-garde artists who want to disturb these orderings of subject and society alike.“²³⁶ Abject Art habe hauptsächlich zwei Tendenzen erkennen lassen: Erstens die Identifikation mit dem Erbärmlichen („abject“), um sich damit diesem Zustand zu nähern, das Trauma auszuforschen und das obszöne „object-gaze of the real“ durch die Darstellung desselben zu berühren; zweitens, die Darstellung des Zustandes der Demütigung („the condition of abjection“), um dadurch ihre Operation zu provozieren, danach abzugrenzen, und schliesslich dadurch die Demütigung reflexiv zu machen. Dennoch sei es dabei auch möglich, dass die intendierte Reflexivität lediglich die Positivität der ursprünglichen Negativität der Demütigung in ihrer künstlerischen Darstellung bestätige, wie in den Werken von Andres Serrano (z.B. in *Immersion (Piss Christ)*, 1987).²³⁷

John Millers *Dick/Jane* (1992) sei ein Versuch, das Gesetz des Vaters (nach Lacan der Garant der Differenz) durch eine Regression in eine anale Welt, in der Unterschiede nicht mehr gültig sind, zu pervertieren. Eine blonde Puppe mit blauen Augen wird bis zum Hals in einen Exkrementersatz eingegraben. Dick und Jane waren die Hauptfiguren in populären Lesebüchern, mit denen von den 30er- bis zu den 70er-Jahren Kindern in den Vereinigten Staaten das Lesen beigebracht – und auch, fügt Foster hinzu, sexuelle Differenz erklärt und wohl etabliert wurde. In der Darstellung von Miller habe sich aber Jane in Dick verwandelt, und ihre gestreckte phallische Figur sei in eine anale Gussform hineingeworfen. Die Differenz zwischen männlich und weiblich sei somit, wie beim Schrägsttrich im Titel des Kunstwerks, überschritten, unterminiert oder gar abgeschafft, genauso wie der Unterschied zwischen weiss (die blonde Jane) und schwarz (die Exkremente). Miller schaffe dadurch eine Welt, die Begriffe symbolischer Differenzierung auf die

²³⁶ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, S. 153.

²³⁷ Ebd., S. 157f.

Probe stelle.²³⁸ Der Verstoss gegen den Körper, eindrücklich auch in Werken von Cindy Sherman und Kiki Smith, werde durch ein exzessives, mönströses und schonungsloses visuelles Aussetzen („the gaze devouring the subject“), durch die Auslöschung seiner räumlichen Integrität („the subject becoming the space“) und durch die Abschaffung der Differenz („the state of just similarity“) dargestellt.²³⁹ Vor dem Hintergrund des Affronts gegen den Körper trügen die radikalen und schwer definierbaren ästhetischen Parameter der Gegenwartskunst zu einem referenzlosen ästhetisch-ethischen Erhabenen bei, das zu einer Ekstase des Simulakrums und zur Verzweiflung des dekonstruierten Objekts führe. Demzufolge optierten manche Postmoderne, so Foster über die Darstellungsmöglichkeiten der zeitgenössischen Kunst, für das Real („the real thing“).²⁴⁰ Andere aber, wie Zoe Leonard (z.B. *Sewn Fruit (in memory of David W.)*, 1993), würden in der bipolaren Postmoderne (Foster bezieht sich hier auf Fredric Jameson) für den radikalen Nihilismus beider optieren: für „the radical nihility of the corpse“ – nämlich für den (Körper als) Leichnam, also als Sein und Nicht-Sein zugleich.²⁴¹ Ist dieser Nihilismus, fragt Foster, der Inbegriff der Demütigung als Ort vom Leben verlassen, oder bezeichnet er einen Ort, von dem aus die Kraft einer neuen Form ausgeht? Im Diskurs des Traumas werde das Subjekt zugleich entleert und erhoben. Dieser Widerspruch biete eine Lösung für die Auseinandersetzung zwischen dekonstruktiver Analyse und Identitätspolitik(en) mit Hilfe der Wiedergeburt des Künstlers/Autors.²⁴²

Der Begriff der Subjektivität, verstanden als das in unterschiedlichem Masse bewusst wahrgenommene Verhältnis des Subjekts zu seiner Umwelt und zu seinem eigenen Selbst, steht im Zentrum der im vorangegangenen Abschnitt behandelten Analysen. Subjektivität bilde einen Raum, dessen genaue Grenzen sich je nach persönlichen, politischen und sozialen Verhältnissen ändern können, und daher schwer zu bestimmen seien. Die Selbstbestimmung dieser Grenzen sei aber, darüber besteht Einigkeit in der kunsthistorischen Literatur, eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Ziel überhaupt für das Individuum in der Moderne und, mit noch grösserer und fokussierter Entschlossenheit, in der Postmoderne. Die

²³⁸ Ebd., S. 161.

²³⁹ Ebd., S. 165.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 166.

²⁴² Ebd., S. 168.

Kunst sei ein privilegierter Ort für Kritik an repressiven Konstellationen der Subjektivität sowie für die Inszenierung von Versuchen zu ihrer Selbstbestimmung mit den verschiedensten ästhetischen Mitteln (als Antwort auf die Frage nach der Beziehung zwischen Identität und Alterität). Die genaue Zielsetzung, die Strategien und die tatsächlichen Implementierungen der Selbstbestimmung der Subjektivität mittels der Kunst werden in den verschiedenen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Analysen sehr heterogen interpretiert, wobei die Bandbreite von gewinnorientiertem Individualismus bis hin zum Gedanken kollektiver Emanzipation reicht.

ZWEITER TEIL

MANIERISMUS ALS TOPOS DER ALTERITÄT

I. Manierismus und die Krise der Renaissance

Mit dem Begriff Manierismus wird in der kunsthistorischen Literatur üblicherweise die Phase der Kunst am Ausgang der Renaissance bezeichnet, die mit der Zeit der grössten Reife und schliesslich dem Ende der Renaissance beziehungsweise der Hochrenaissance am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts einsetzt, zeitgleich also mit einer politischen, religiösen, wirtschaftlichen und also auch einer im weitesten Sinne kulturellen Krise der europäischen und insbesondere der italienischen Zivilisation. Der so verstandene Begriff des Manierismus hängt damit zwangsläufig von der Bestimmung des Begriffs der Renaissance ab, der aber gerade in der jüngeren Literatur kontrovers diskutiert und damit schwer zu definieren ist. Rebecca Zorachs Glaubensbekenntnis in ihrer Einleitung zu einem unlängst erschienenen Sammelband über die Renaissance-Theorie ist bezeichnend für die gegenwärtige historiographische Herausforderung: „One thing I must confess: I will use the term Renaissance as if it means something that we all understand. In this respect at least I defer to the discussions that follow; I will not here attempt to establish whether or not there ever was such a thing.“²⁴³ Unser Begriff der Renaissance und unser Verständnis ihrer historischen Realität seien bisher geprägt durch eine weitestgehende Übertragung unserer modernistischen Werte auf Bereiche der Kultur, etwa der Kunst einer historischen Periode – sofern überhaupt von einer Periode gesprochen werden kann – weit nach dem Ende der Moderne: „The influence of modernist values upon our understanding of Renaissance art, I think, has even outlived their hegemony in the art of the present.“²⁴⁴ Die für die Moderne zentrale Vorstellung eines wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und ästhetischen Fortschritts sei der Grund der verbreiteten Annahme der „idea of the Renaissance“ als Paradigma ei-

²⁴³ Rebecca Zorach, „Renaissance Theory: A Selective Introduction“ in: James Elkins and Robert Williams (Eds.), *Renaissance Theory*, S. 4. Ganz im Gegenteil hierzu plädiert Claire Farago in ihrem Aufsatz „The Concept of the Renaissance Today: What is at Stake?“ im gleichen Band (S. 71) für eine vollständige geographische, kulturelle, chronologische und begriffliche Neudefinition der Renaissance: „In fact, the term ‚Renaissance‘ itself may be so fundamentally part of the problem that the term cannot be part of the solution.“

²⁴⁴ Zorach, a.a.O., S. 4.

nes nach rationalen Prinzipien steuerbaren historischen Wandels, das im Dienst ethischer, politischer oder ästhetischer Werte fungiere. Zorach bezeichnet die Renaissance nachdrücklich als „a favorite foil for modernism“. In Clement Grenbergs puristischem Formalismus, wie er in seinem Essay „Toward a Newer Laocoon“ beispielhaft als Höhepunkt einer teleologischen Entwicklung zum Ausdruck komme, erkennt sie den aktualisierten und für die Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts prägenden locus classicus des zentralen Begriffs der ästhetischen Autonomie, wie sie massgebend von Kant in *seiner Kritik der Urteilskraft* theoretisiert worden ist.²⁴⁵ Unser Verständnis von der Renaissance als ein Fenster mit Blick auf die Welt, dem gegenüber das Individuum seinen Aussichtspunkt habe, also eine Subjekt-Objekt-Polarität, sei von einer Reihe von Autoren, darunter Jacob Burckhardt, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer und Aby Warburg, geprägt worden und diene immer noch unserer konfliktreichen Suche nach dem Ursprung der modernen Kunst: „Our understanding of the Renaissance is still the product of an art history driven to find the sources of modern art in the fifteenth and sixteenth centuries even while understanding modernism at the very same time as the overcoming of the Renaissance.“²⁴⁶ Panofsky hingegen führt den Begriff der Moderne auf die Renaissance zurück, wo Giorgio Vasari den Begriff *moderno* für die Bezeichnung der Kunst seiner Zeit gegenüber der Gotik (*maniera tedesca*), der Byzantinischen Kunst (*maniera greca*) sowie der Kunst der klassischen Antike (*la buona maniera greca antica*) verwendete.²⁴⁷ Den Menschen dieser Zeit sei also die entscheidende Geschichtlichkeit ihres historischen Moments bewusst gewesen: „From the fourteenth to the sixteenth century, then and from one end of Europe to the other, the men of the Renaissance were convinced that the period in which they lived was a ‚new age‘ as sharply different from the medieval past as the medieval past had been from classical antiquity and marked by a concerted effort to revive the culture of the latter.“²⁴⁸ Somit verteidigt Panofsky die historische Realität der Renaissance („the very self-awareness of the Renaissance would have to be accepted“)²⁴⁹ und ihre kausale Aktualität für die Moderne des neunzehnten und zwanzigsten Jahr-

²⁴⁵ Ebd., S. 9.

²⁴⁶ Ebd., S. 14f; 17.

²⁴⁷ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, S. 34f.

²⁴⁸ Ebd., S. 36.

²⁴⁹ Ebd., S. 38.

hunderts. Der Metapher des Gemäldes als Fenster zur Welt, „wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein Fenster verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen“, bildet tatsächlich einen zentralen Punkt in Panofskys Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in dem er Leon Batista Alberti als einen der Vertreter der Perspektivtheorie in der Renaissance zitiert.²⁵⁰ Die Theorie oder gar Weltanschauung der Perspektive sei das Resultat eines idealistischen und idealisierenden Herangehens an das Kunstobjekt (das Gemälde), wobei die im Bild bzw. als Bild mittels „Punkte[n]“ dargestellte „Lage“ einem idealen, „rein funktionale[n]“ und nicht „substantielle[n] Sein“ entspreche. Die Homogenität und daher Rationalität und Vorhersagbarkeit des so geschaffenen geometrischen Raums gewährleiste wiederum die Homogenität des Inhalts: „Weil diese Punkte im Grunde überhaupt von allem Inhalt leer, weil sie zu bloßen Ausdrücken ideeller Beziehungen geworden sind, darum kommt für sie auch keinerlei Verschiedenheit in Frage.“²⁵¹ In ihrer Monografie über Panofskys Aufsatz bemerkt Simone Kraft, dass die darin erörterte Theorie selbst der humanistischen Tradition der Renaissance angehöre. Diese Zugehörigkeit thematisiert Panofsky selbst ausdrücklich in seinem Aufsatz „The History of Art as a Humanistic Discipline“: „Anyone confronted with a work of art, whether aesthetically re-creating or rationally investigating it, is affected by its three constituents: materialized form, idea (that is, in the plastic arts, subject matter) and content. The pseudo-impressionistic theory according to which ‚form and color tell us of form and color, that is all,‘ is simply not true.“²⁵² Panofskys knappe, aber entschlossene Ablehnung einer nominalistischen und in diesem Sinne antihumanistischen Erklärung des materiellen Bestands des Kunstwerks bzw. der Kunst gibt weiteres Zeugnis davon.²⁵³

²⁵⁰ Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ in: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, S. 99.

²⁵¹ Ebd., S. 101.

²⁵² Simone Kraft, *Erwin Panofsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. Eine kritische Textanalyse*, S. 3; Erwin Panofsky, „The History of Art as a Humanistic Discipline“ in: Ders., *Meaning in the Visual Arts*, S. 16.

²⁵³ Allerdings macht Kristeller in seiner Renaissance- und Humanismusforschung darauf aufmerksam, dass die Bestimmung und der geistige Inhalt des Begriffs Humanismus, insbesondere hinsichtlich der Differenzierung zwischen der Gedankenwelt des Humanismus der Renaissance und derjenigen des Humanismus des zwanzigsten Jahrhunderts, im Rahmen einer vergleichenden historischen Forschung immer möglichst genau präzisiert werden müsse: „Als die Renaissance-Gelehrten den klassischen Begriff der ‚humanistischen‘ Fä-

Der Historiker Jules Michelet, Kritiker des Christentums aus der Sicht der Moderne und Sympathisant der Französischen Revolution, der nach Panofsky den Begriff der Renaissance sanktioniert hat, definiert 1855 im Band VII seiner *Histoire de France*, betitelt *Renaissance*, den Beginn der Neuzeit anstatt wie bis dahin üblich mit dem Einsetzen der Reformation anhand eines weniger gut abgrenzbaren historischen Verfahrens.²⁵⁴ Der Beginn der modernen Welt wird als Rückkehr zum vorchristlichen, ursprünglich und massgebend humanistischen Altertum und nicht als fortschrittliche Transformation des Christentums konzipiert. Das Neue, dargestellt durch den Begriff Renaissance, gehe aus einem entscheidenden Bruch mit dem Alten hervor: „L’aimable mot de Renaissance ne rappelle aux amis du beau que l’avènement d’un art nouveau et le libre essor de la fantaisie. Pour l’érudit, c’est la rénovation des études de l’antiquité; pour les légistes, le jour qui commence a luire sur le discordant chaos de nos vieilles coutumes.“²⁵⁵ In der Ära der Renaissance gälten demnach zwei Entwicklungen als bei weitem die wichtigsten, insbesondere für die kommenden Zeiten: „la découverte du monde, la découverte de l’homme.“²⁵⁶ In seiner Studie über die Renaissancekultur in Italien konsolidiert Jacob Burckhardt wenige Jahre später (1860, zweite Auflage 1869) den Begriff der Renaissance als Geburtsort der modernen Welt rund um einen „Staat als Kunstwerk“, bewohnt vom modernen Mensch als Individuum vollendeter Persönlichkeit. Seiner für die nachfolgende Historiografie einflussreichen Darstellung der „Entwicklung des Individuums“ während der Renaissance nach liegt die „Ausbildung des Italieners zum modernen Menschen“ und erstgeborenen Europäer in der besonderen Beschaffenheit der italienischen Staaten als reflektierende politische Kunstwerke: „In Italien zuerst verweht dieser Schleier [der Schleier des Mittelalters „aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn“] in die Lüfte; es erwacht eine

cher für die Studien, an denen sie interessiert waren, übernahmen, wollten sie damit die menschlichen Werte, die diese Fächer enthalten, betonen, und der Unterricht in der Moralphilosophie wurde ein wesentlicher Teil ihres Programms. So waren sie auch im Sinne des 20. Jahrhunderts Humanisten. Doch der Renaissance-Humanismus war im Gegensatz zu seinem Namensvetter des 20. Jahrhunderts stark an ein kulturelles Programm und Ideal gebunden, und es ist gerade dieses Ideal, das allen Renaissance-Humanisten gemeinsam ist.“ Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst*, S. 35f.

²⁵⁴ Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, S. 5, Fn. 1.

²⁵⁵ Jules Michelet, *Histoire de France – Renaissance*, S. 11.

²⁵⁶ Ebd., S. 11f.

objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive*; der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches.“²⁵⁷ Die Entstehung und Selbsterkenntnis des modernen Individuums in Italien finde vor dem Hintergrund der „Wiedererweckung des Altertums“ statt, die in Kombination mit den „übrigen Kultureinflüsse[n] aus dem Norden und der Religion und Kirche“ die Kulturepoche der Moderne als „das neue Ganze“ ermögliche: „Es war also eine neue Sache in der Welt und eine neue Menschenklasse, welche dieselbe vertrat.“²⁵⁸

Elizabeth Cropper bezieht sich auf Burckhardts Erörterung des Manierismus als Auswirkung der Kulturkrise der Renaissance und weist selbst prägnant sowohl auf die institutionelle Krise der Katholischen Kirche wie auch auf die turbulente politische und religiöse Situation im Florenz des 16. Jahrhunderts als Ursachen der Entstehung des Manierismus in Italien hin: „Like his teacher Franz Kugler, Burckhardt saw an inevitable rise and fall in civilizations, and held that the forms of mannerism were repellent and deviant. Mannerism had become a stylistic category separate from individual styles. It was not simply a matter of the slavish imitation of Michelangelo, or of the repetition of bad artistic practice, as had been suggested even in the 16th century, but a symptom of the decline of a civilization.“²⁵⁹ Der schon von Burckhardt – obwohl eindeutig mit positivem Vorzeichen – als Subjektivität der Moderne thematisierte zentrale Aspekt der Renaissance bildet jedoch für andere Autoren, explizit oder implizit, einen wesentlichen Faktor der Instabilität oder gar Zwiespältigkeit der Renaissance und schliesslich der als ihre Weiterentwicklung betrachteten Moderne. Nach diesem Diskurs des emanzipatorischen Humanismus erreiche die Renaissance ihre Vollendung und ihr Ende als (ihre) Alterität und liefere somit die Vorlage, also das Muster der Alterität für die Neuzeit. Manierismus wird in der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts ausgeprägt als Alterität der Renaissance und als Ausdruck des radikalisierten Individuums betrachtet, wie hier von Patricia Falguières: „Ils eurent le sentiment de naître trop tard dans un monde où la perfection de l’art avait été atteinte:

²⁵⁷ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, S. 134.

²⁵⁸ Ebd., S. 171; 196.

²⁵⁹ Elizabeth Cropper, „The Decline and Rise of Pontormo and Rosso Fiorentino: Mannerism and Modernity.“ in: Carlo Falciani u. Antonio Natali (Hg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, S. 344; 348.

l'œuvre de Michel-Ange semblait marquer l'apogée, c'est-à-dire la fin, de la Renaissance. Ce fut le signal de leur libération: tout était donc permis à ces artistes modernes que furent – et voulurent être – les maniéristes. Au nom de la nature et de la décence, le retour à l'ordre du débout du XVII^e siècle les condamnera à un long oubli.²⁶⁰ Cropper beschreibt wie auch Falguières die bestehende Beziehung zwischen Manierismus und Gegenwartskunst, oder vielmehr zwischen „Mannerism and Modernity“, am Beispiel des Films *La ricotta* (1963) von Pier Paolo Pasolini²⁶¹, in dem der Regisseur eine Reihe von *tableaux vivants* in Anlehnung an bestimmte Gemälde von Pontormo (*Deposizione*, 1526-1528) und Rosso Fiorentino (*Deposizione dalla Croce*, 1521) verfilmt hat. Es ist aufschlussreich, dass Cropper neben den Werken selbst zwei moderne Ansätze über den Manierismus – Giuliano Briganti's *La maniera italiana* und die Lehre Roberto Longhis – als Einflüsse für die filmische Appropriation der Bilder Pontormos und Rossos erwähnt: „But it was his own penetration of their radical nature that inspired him to capture the moment at which life can become art, even as the attention to art rather than life in the movie being made means that poor Stracci, the starving, charitable good thief, dies unnoticed on the cross. Pasolini challenged the public to look again at these great paintings that spoke to him, not apart of the ancient past or as signs of wild madness. His vision of a living vernacular present, always disorderly and on the edge of collapse or disappearance, yet also yearning for the momentary beauty of tradition, was a modern one, but not so remote from the predicament in which Rosso Fiorentino and Pontormo found themselves.“²⁶² Die manieristischen Transgressionen der beiden italienischen Meister, die von der früheren Überlieferung als Ausenseiter eingeordnet gewesen seien, würden in der zeitgenössischen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der radikalen Natur des Regisseurs ausgerichtet und würden dadurch ein aktuelles, ebenso radikales Werk der Avantgarde der 60er-Jahren ermöglichen, so Cropper und Falguières. Letztere bezieht sich auf Longhis Thematisierung der existentiellen Einstellung der Manieristen („l'attitude existentielle des maniéristes“), die für Pasolini, der Longhis Vorlesungen zur

²⁶⁰ Patricia Falguières, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, S. 51.

²⁶¹ Pasolinis Beitrag zum Episodenfilm *RoGoPaG* aus dem Jahr 1963; die weiteren Episoden stammen von Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard und Ugo Gregoretti.

²⁶² Cropper, a.a.O., S. 352.

Kunstgeschichte in Bologna besucht hatte, prägend geworden sei.²⁶³ Der Manierismus wird in dieser Instanz transhistorisch im 20. Jahrhundert reaktualisiert und seine diachronische Gültigkeit als Radikalitätsmuster der abendländischen Kunst festgelegt. Pasolinis Aneignung der Werke von Pontormo und Rosso Fiorentino illustriert für Cropper, die Walter Friedlaenders Betonung der im Wesentlichen modernen Elementen des Manierismus unterstreicht, die historisch übergreifende Bedeutung des Manierismus als Ausdruck der Gegenwart: „In associating Pontormo and Rosso with the notion of anticlassicism, Friedlaender was also introducing an idea of their modernity, reflecting a wider concern with anticlassicism in art and literature in Germany in the first decades of the 20th century.“²⁶⁴ Bemerkenswerterweise vertritt Falguières auch die These, der Manierismus sei Zeitpunkt und historische Ursache für die Entstehung der Kunstgeschichte und des Museums: „Conscients d’être les héritiers et les ultimes protagonistes de deux siècles prodigieux, les deux siècles de la ‚renaissance‘, les maniéristes ont inventé ces institutions sur lesquelles l’Europe a bâti sa relation à l’art: l’histoire de l’art et le musée.“²⁶⁵

Die welthistorische Entwicklung, die zur Weltanschauung der humanistischen Renaissance führe, sei nicht Teil einer sich stetig ausbreitenden fortschrittlichen westlichen Kultur, sondern eine relativ positive, kreative Entwicklung ohne suprahistorische teleologische Bedeutung, die parallel zur krisengeschüttelten Geschichte des Abendlandes verlaufe. So beschreibt etwa Arnold Hauser in *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance* den zyklischen Gang der Kultur- und Kunstgeschichte der europäischen Neuzeit, in dem die Renaissance „wohl eine Ruhepause“ darstelle, und der Manierismus, gedeutet als „von Krisenstimmung erfüllte“ künstlerische Repräsentation, die darauffolgende Krise der humanistischen Kultur und des darin geborenen Individuums (gemäß dem Ansatz Michelets und Burckhardts) signifiziere. „Seit dem Ende des Mittelalters“, schreibt Hauser im Rahmen seines zyklischen Modells des Geschichtsablaufs, „ist die Geschichte des Abendlandes eine Geschichte von Krisen. Die kurzen Ruhepausen tragen stets die Keime der nachfolgenden Auflösung in sich; sie sind Euphorien zwischen Perioden des Siechtums

²⁶³ Falguières, a.a.O., S. 134.

²⁶⁴ Cropper, a.a.O., S. 345.

²⁶⁵ Falguières, a.a.O., S. 113.

und des Elends – des Leidens der Menschen an der Welt und an sich selbst.“²⁶⁶ Als Krisenzeit betrachtet sei der Manierismus eine Übergangszeit zwischen der alten Welt des Christentums und der neuen Welt derjenigen Kulturepoche, die wir heute als Moderne verstehen. Das moderne Individuum - wobei das Adjektiv „modern“ wohl einen Pleonasmus bilde, denn das Individuum sei begrifflich per definitionem modern - werde nach Hauser während und auch aufgrund dieser Krise geboren, wodurch die Renaissance ihre Vollendung als Inaugurierung der Neuzeit erreiche. Die doppelte kulturhistorische Wirkung der Renaissance erklärt Hauser durch ihre eigene, als Manierismus definierte Krise, womit sie zugleich als Krisenzeit und als Übergangszeit zu werten sei: „Die Krise der Renaissance, die man als Manierismus bezeichnet, ist in einem noch entschiedeneren Sinne als die meisten anderen historischen Epochen eine Übergangsperiode. Sie ist zwischen zwei verhältnismäßig einheitlichen Phasen der abendländischen Geschichte, dem statischen christlichen Mittelalter und der dynamischen naturwissenschaftlichen Neuzeit eingeklemmt.“²⁶⁷ Der Manierismus als Kulturphase greife zugleich auf die von der Renaissance sonst abgelehnte mystisch-religiöse Inspiration des Mittelalters zurück, mache sich aber zugleich den naturwissenschaftlichen Rationalismus der kommenden Neuzeit zu eigen. Somit bringe der Manierismus eine gespaltene Weltanschauung zum Ausdruck, aufgrund der er als Krise der Renaissance zu erörtern sei. Die in dieser krisenhaften Periode wirkende Spannung zwischen Tradition und Zukunft führe zur Infragestellung des anthropozentrischen Weltbildes: „Was wir unter der Krise der Renaissance verstehen, drückt sich, auf ihre prägnanteste Formel gebracht, als die Krise des Humanismus aus und stellt im Grunde die Geltung jenes großen synthetischen Weltbildes in Frage, das, mit dem Menschen und seinen geistigen Bedürfnissen im Mittelpunkt, die Erbschaft der Antike mit der des Mittelalters zu vereinigen und ihre Gegensätze sowohl untereinander, als auch mit den Forderungen der Gegenwart auszugleichen bestrebt war.“²⁶⁸ Diese Infragestellung des anthropozentrischen Weltbildes sei wohl heute noch aktuell, wie Hauser in seiner Erörterung des Manierismus als Vorläufer jeder nachfolgenden radikalen Kunst, einschliesslich der spätmodernen, behauptet.

²⁶⁶ Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, S. 6.

²⁶⁷ Ebd., S. 7.

²⁶⁸ Ebd.

Als entscheidenden Aspekt in der Krise der Renaissance betrachtet Hauser den Geist des Antihumanismus, der den humanistischen Kern der als humanistisch verstandenen Renaissance wesentlich unterminierte. Die Reformation, der Machiavellismus und das „manieristische Lebensgefühl überhaupt“ trügen mit der „abermöglichen Zerstörung des Glaubens an den Menschen“ dazu bei. Der Optimismus der Humanisten werde diskreditiert, und der Mensch fühle sich am Ende der Renaissance nicht nur als „gefallener Sünder“, sondern als „Gefallener ohne Sünde“ – ein Zustand, der eine ethische, ästhetische und persönliche Orientierungslosigkeit als Nebenwirkung mit sich bringe: „Der Sphinx der Prädestination in der Religion entspricht die Skepsis in der Philosophie, der Relativismus in der Wissenschaft, die ‚doppelte Moral‘ in der Politik und das ‚je ne sais quoi‘ in der Ästhetik.“²⁶⁹ Was die Kunst betrifft, breche die antihumanistische Weltanschauung mit den humanistischen, aus dem harmonischen und harmonisierenden Formalismus der Klassik stammenden Prinzipien der Renaissance – nämlich dem „Gleichgewicht zwischen Seele und Körper, Geist und Materie“ – und schlage dagegen vor, das Geistige durch die Verzehung, die Sprengung und schliesslich die Auflösung der Form bzw. der Materie darzustellen. Im Glauben der klassischen Renaissance, die antike Objektivität, den griechischen Körperkult und den römischen Stoizismus mit einer aus dem Christentum abgeleiteten vergeistigten und verinnerlichten Existenz vereinigen zu können, sieht Hauser eine „verhängnisvolle Illusion“. Es sei eine der „Fiktionen der Renaissance“ gewesen zu glauben, Körper und Geist seien – wie nach der Ethik und Ästhetik der griechischen Kalokagathie und nach der stoischen Lebensphilosophie der Selbstbeherrschung – zu einer Einheit harmonisierbar. Der Versuch habe sich nicht nur als unmöglich erwiesen, sondern vielmehr als das Epizentrum der Krise der Renaissance: „Die Krise der Renaissance fängt mit dem Zweifel an, ob die geistigen und die körperlichen Bedürfnisse, die Sorge um das Heil und die Verfolgung des Glücks wirklich miteinander vereinbar sind.“²⁷⁰ Die zentrifugalen Kräfte dieses unbändigen Dualismus seien schon in den früheren Phasen der Renaissance präsent, fänden dort aber keinen kulturellen Ausweg, da die Themen, welche die abendländische Menschheit dieser Zeit bewegten, nicht durch eine an der Klassik orientierte Kunst zum Ausdruck zu bringen gewesen

²⁶⁹ Ebd., S. 8.

²⁷⁰ Ebd., S. 10.

seien. Der im Rationalismus der Renaissance stets, aber heimlich wirkende Zweifel, der aus diesem unlösbaren Dualismus hervorgehe, wiederhole sich und komme in der Kunst des Manierismus mit verstärkter Intensität durch eine Umkehrung der Ekphrasis auf, wobei „das Geistige“ sich nicht durch Harmonie, sondern durch eine radikale Auseinandersetzung mit der „Gestalt“ ausdrücke. „Dementsprechend wird in der manieristischen Kunst – und das ist wohl das Eigentümlichste und Bezeichnendste an ihr – das Geistige nicht als etwas dargestellt, das in den materiellen Formen aufgeht, sondern als etwas so Besonderes und auf eine materielle Gestalt Unreduzierbares, daß es erst im Kampf mit dieser Gestalt und durch seinen Gegensatz zu allem Nichtgeistigen, durch die Verzerrung der Formen und die Sprengung der stofflichen Grenzen angedeutet – und immer nur angedeutet – werden kann.“²⁷¹ Die Krise der Renaissance, auf den Gegenstand manieristische Kunst angewandt, wird von Hauser als diese „Reaktion“ gegen ihr harmonisches, dem Rationalismus entstammendes „Lebensgefühl“ erörtert.

Wie immer im Lauf ihrer Entwicklung bewege sich die Kunst ihrer Geschichte folgend zwischen Tradition und Neuerung, ohne dabei bewusst und programmatisch der einen oder der anderen Tendenz folgen zu müssen. Die historische Entwicklung der Kunst geschehe also „spontan“, von einem „Gefühle begleitet“. Erst seit der kurzlebigen Hochrenaissance (nach Hauser zwischen ca. 1500 und 1520) und aufgrund der schwächenden Aktualität ihrer politischen und metaphysischen Prinzipien stehe die Kunst bewusst, aber fassungslos vor der Wahl zwischen „der Befolgung einer Tradition und der Auflehnung gegen sie“.²⁷² Die politisch-kulturellen und im Grunde genommen metaphysischen Prinzipien der Renaissance heißen für Hauser „der totalitäre Zug des Naturalismus“, der bei Michelet und Burckhardt, vor dem Hintergrund ihrer liberalen Ideologie, als Humanismus (für Hauser Synonym für Individualismus), d.h. als das rationalistische Bewusstsein über die Begriffe der Natur und des Menschen, dargestellt werde. Aus diesem Bewusstwerden und der dazu gehörenden „Wahlfreiheit“ entstehe das Kulturproblem der Renaissance, das als innere Zwiespältigkeit zu ihrer Krise und letztendlicher zu ihrer Auflösung im Manierismus geführt habe. Der Künstler fungiere nicht mehr als blosser „Beobachter der Natur“, sondern als Autor von Kunst-

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 376f; Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, S. 23.

werken, die zu methodischen und einheitlichen „Naturstudie[n]“ einer „echten, in sich ruhenden, autonomen Welt“ geworden sind.“²⁷³ Studie und Darstellung der Natur in der Kunst der Hochrenaissance entsprächen aber keiner objektiven Weltanschauung, sondern einer idealisierten Projektion eines Glaubens, nicht viel anders als im Mittelalter. In der modernen Forschung der Kultur- bzw. Kunstgeschichte bleibe die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklungskontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance meist unerkannt, sie erkläre aber sowohl den Grund der Krise der Renaissance – die protobürgerliche Weltanschauung der Renaissance sei nicht in der Lage gewesen, die vor ihr liegenden Herausforderungen zu begreifen – wie auch die Radikalität des konsequenterweise als Reaktion entstehenden Manierismus.²⁷⁴ „Der ganze künstlerische Formalismus des Cinquecento“, schreibt Hauser unter Bezugnahme auf die Schriften von Humanisten, wie Pico della Mirandola und Baldassare Castiglione, „entspricht in gewisser Hinsicht nur der Formelhaftigkeit der Moralbegriffe und der Anstandsregeln, die sich die Oberschicht des Zeitalters auferlegt.“²⁷⁵ Die im Manierismus zugespitzte Krise der Renaissance sei also als eine besonders tiefe zu bewerten, bemerkt Hauser von einem marxistischen Standpunkt aus, wenn sie der politisch naiven, aber zugleich der Gesellschaftselite dienenden Weltanschauung der bisherigen bürgerlichen Gesellschaft gegenübergestellt werde. Der angeblich rationale Naturalismus, der beispielhaft in der Kunst dieser Periode (Renaissance und Hochrenaissance) dargestellt werde, Sorge nicht nur für eine objektive und objektivierende Distanz zwischen dem Bürger-Künstler und dem Gegenstand der Darstellung, sondern entspreche auch einer politisch-sozialen Distanz „zwischen der Gesellschaftselite und der Menge“ infolge eines autokratischen und nicht demokratischen Prinzips. Die humanistische Kunst der Renaissance wird demnach von Hauser in Anlehnung an die Kalokagathie der griechischen Klassik, als eine Folie für die Erhaltung der Herrschaft der Aristokratie und der Bourgeoisie erörtert. Interessanterweise verbleibe der Manierismus, den Hauser als gegen die ethisch und ästhetisch nicht mehr aktuelle aristokratische bzw. bürgerliche Renaissance gerichtete Reaktion betrachtet, eine Kunst- und Kulturbewegung der „Gesellschaftselite“: „Im 16. Jahrhundert ist

²⁷³ Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 282f; 285; 290.

²⁷⁴ Ebd., S. 292.

²⁷⁵ Ebd., S. 371.

aber der Manierismus der höfische Stil par excellence.²⁷⁶ Nichtsdestotrotz werden nach Hauser im Manierismus zugleich Zuspitzung, Auflösung und Doppel der krisengeschüttelten abendländischen Kultur der Renaissance erkennbar: „Der Manierismus ist der künstlerische Ausdruck der Krise, die im 16. Jahrhundert das ganze Abendland erschüttert und sich auf sämtliche Gebiete des politischen, wirtschaftlichen und geistigen Lebens erstreckt.“²⁷⁷

André Chastel unterteilt den gesamten Zeitraum des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in zwei Perioden: Die erste Phase („première phase“) von 1420 bis 1520 entspreche der Entstehung und Verbreitung der Renaissance in einer Reihe von Ländern Europas („On peut toujours, avec Michelet et Burckhardt, parler de la ‚découverte de l’homme et de son autonomie‘ à la Renaissance“). Die zweite Phase, von 1510 bzw. 1520 bis 1600, sei geprägt durch den Ausbruch der Krise der Renaissance („voit éclater la ‚crise de la Renaissance““). Beide Phasen lassen sich nach Chastel nur in Bezug auf die jeweils andere bestimmen, entweder durch eine exegetische Antizipation oder als retroaktiver Überblick. Beide Phasen würden aber den Gesetzen ihrer eigenen historischen Dramaturgie folgen („sa loi et son autorité propres“), abhängig von den historischen Ereignissen, die diese Phasen als sinngebende Begriffe der kunstgeschichtlichen Forschung überhaupt erst möglich machen.²⁷⁸ Seit 1520-1530 sei die Kulturgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts von einer Spannung („une tension“) beherrscht und fortgerissen worden, die eine Ungewissheit der Zukunft gebracht, intellektuelle Illusionen zerstört und einen schwerlich unter einem Begriff zu fassenden Strom fast unerträglicher Opfer, Grausamkeiten, Hoffnungen und Fehler ausgelöst habe („Il n’y a plus rien de simple“).²⁷⁹ Nach Einsetzen der Reformation durch den Thesenanschlag Luthers 1517 sei keine politische, soziale oder religiöse Kraft („force“) intakt geblieben. Die Kunst sei von Meisterwerken dominiert worden, die die turbulenten Erfahrungen der bisherigen Generationen auf paradoxe Weise zusammenfassten: in der Einstellung der manieristischen Kunst sei eine Verstärkung und Poetisierung derjenigen Widersprüche zu merken, deren Extravaganz gleichzeitig verurteilt würde. In der Malerei würden etwa Greco und Caravaggio die modischen manieristischen For-

²⁷⁶ Ebd., S. 385.

²⁷⁷ Ebd., S. 387.

²⁷⁸ Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, S. 206.

²⁷⁹ Ebd., S. 205; 207.

men verachten, aber zugleich die Zersplitterung der Stile konsekrieren durch ihr Beharren auf den gegensätzlichen Prinzipien der subjektiven Vision einerseits und des radikalen Wahrheitsanspruchs andererseits. Der Begriff der Krise der Renaissance setze ein radikales Bewusstsein von der Gegenwart voraus („une conscience envahissante du présent“), das von tragischen und unvorhersehbaren sozialen sowie politisch-religiösen Ereignissen zerrissen sei. Unter solchen Verhältnissen gewannen bestimmte moralische Modalitäten an Bedeutung und würden zu Charakteristika der Neuzeit: eine Protzigkeit zu Lasten der öffentlichen und privaten Ethik; das Aufkommen des Elements des Pathos. In Frankreich wie auch schon in den anderen Kulturzentren Europas sei die menschliche Qualität („la qualité humaine“) mit der zeitgenössischen Kunst assoziiert worden, wodurch der Mensch mit einer bisher noch nicht gekannten Entschlossenheit gefordert worden sei, sich vorbehaltlos und voller Energie nach aussen zu verwirklichen („à se réaliser au-dehors plus intensément que jamais“; „La personnalité n’apparaît pas comme une forme consciente qui se modèle de l’intérieur; elle tient toute à l’énergie qui porte l’individu à se réaliser sans réserve.“) – wie etwa bei der *terribilità* Michelangelos.²⁸⁰ Die Spannung („tension“), die sich in der Kultur des sechzehnten Jahrhunderts manifestiere, habe mit dem Willen zum sozialen Aufstieg zu tun. Dieser Wille entspreche einer gewissen Schwächung der humanistischen Haupterzählungen („les grandes ‚formes‘ idéales de l’humanité – générosité, héroïsme, sainteté“) sowie der humanistischen Pädagogik – die humanistische Moral habe für das nun aus allen sozialen Schichten kommende Individuum nicht mehr genügend Aktualität. Baldassare Castigliones *Der Hofmann* habe einen europaweiten Erfolg als pädagogischer Wegweiser gehabt, habe aber nicht das Verhalten der menschlichen Leidenschaften verstehen können, wie es Shakespeare und Cervantes gesehen haben.²⁸¹

Für den Kulturhistoriker Peter Burke ist es allerdings historiographisch fraglich, ob und in welchem Umfang eine kausale Beziehung zwischen der sozialpolitischen und wirtschaftlichen Lage einerseits und der Entstehung des Manierismus als Weiterentwicklung oder als Bruch mit der Renaissance andererseits hergestellt werden kann. Über die problematische Bestimmung des Begriffs der Krise in

²⁸⁰ Ebd., S. 207-209.

²⁸¹ Ebd., S. 209f.

der Historiographie schreibt Burke im Zusammenhang mit den Auswirkungen auf die kulturhistorische Entwicklung Italiens während der Renaissance durch Angriffe von Frankreich und Spanien im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert: „Crisis‘ is a term which is somewhat overworked by historians; it ought to be obligatory on anyone who uses the term about a particular period to show that it was preceded and followed by years of non-crisis. All the same, it is clear that Italy was passing through a ‚time of troubles‘.“²⁸² Obwohl Burke ausdrücklich einräumt, dass die Beweislage der kunsthistorischen Forschung keinen endgültigen Schluss über die Gültigkeit der Etablierung von kausalen Verknüpfungen zwischen den politischen Ereignissen und dem Stil der Malerei der betreffenden Periode zulasse, betont er die Bedeutung der französischen Invasion im Jahr 1494 für die Generation von Machiavelli, Bembo, Michelangelo, Titian und Raphael sowie die Bedeutung des Sacco di Roma (der Plünderung Roms) durch die nicht kontrollierbare Truppe von Karl V. im Jahr 1527, der in der Literatur oft als Markierungspunkt für das Ende der Renaissance bzw. Hochrenaissance, zumindest in ihrer typischen humanistischen Fassung gelte.²⁸³ Die 20er-Jahre seien für die Italiener fürchterlich gewesen. Die Kirche habe eine spirituelle Krise durchlebt, die zur Gründung neuer religiöser Orden und strikterer kirchlicher Zensur geführt habe, die einen entscheidenden Faktor in der Entwicklung der Künste in Italien gebildet habe. Die 1520er-Jahre seien auch die Zeit der Entstehung des Manierismus, der mit den Regeln der Perspektive, der Proportion und der Kombination von architektonischen Elementen gebrochen habe. Es erhebe sich also die Frage, ob die Ablehnung von Vernunft und bisher geltenden Regeln eine Reaktion auf die turbulenten Zeiten gewesen sei. Unter Bezugnahme auf Arnold Hauser überlegt Burke, inwieweit angesichts des kulturellen Wandels aus historischer Perspektive von einer entfremdeten Generation („alienated generation“) gesprochen werden könnte: „The mood of this generation was an unstable one, veering between a violent rejection of the world and a cynical acceptance of it. A possible account of the movement would describe the changes in the style as expressing changes in worldview and the changes in world-

²⁸² Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, S. 239.

²⁸³ Ebd., S. 235-243. Über die Bedeutung der Plünderung Roms 1527 für die Weiterentwicklung der Kunststile, insbesondere des Manierismus und des Barocks, siehe André Chastel, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*.

view as responses to changes in the world.“²⁸⁴ Solche Erklärungsversuche könnten allerdings zu kurz greifen, da sie nicht die Möglichkeit berücksichtigten, dass stilistische Entwicklungen eher eine Reaktionen der Kunst auf die Kunst selbst, statt auf die politisch-kulturellen Ereignisse sein könnten. Mit Sicherheit könne also nur konstatiert werden, dass sich im künstlerischen Individualismus („artistic individualism“) der Manieristen, der zugleich im Rahmen einer Kommerzialisierung der Kunst lukrativ für die Künstler gewesen sei, eine Reaktion auf ähnliche Erfahrungen und Herausforderungen zeige, unter denen die Plünderung Roms das wichtigste Ereignis gewesen sein dürfte.²⁸⁵

²⁸⁴ Burke, a.a.O., S. 242.

²⁸⁵ Ebd., S. 240f.; 245f.

II. Manierismus als Topos der Alterität

Wie schon im ersten Teil der vorliegenden Abhandlung über die Gegenwartskunst soll der in der Fachliteratur festzustellende und hier zu analysierende Diskurs über die verschiedenen Formen von Transgressionen des Manierismus im Folgenden wieder heuristisch als „Topos der Alterität“ bezeichnet werden. Mit diesem Ausdruck soll möglichst neutral auf einen diskursiven Ort hingewiesen werden, der aus den verschiedenen Deutungen und Positionen in der relevanten kunsthistorischen Literatur abgegrenzt werden kann. Erreicht wird dieser Topos durch den Manierismus überall dort, wo die Fachliteratur Grenzgänge bzw. Überschreitungen in den ästhetischen, ethischen oder das Individuum als Subjekt betreffenden Aspekten diagnostiziert oder zu diagnostizieren können glaubt. Der so verstandene Topos der Alterität dient hier also begrifflich zur Positionierung und für die Analyse des in der Literatur thematisierten künstlerischen Andersseins. Die unter dem Begriff der Alterität dargestellten Grenzgänge bzw. deren Analyse in der Literatur über die Kunst des Manierismus werden auch hier in drei Bereiche aufgeteilt: ästhetische Alterität, ethische Alterität, und Alterität der Subjektivität.

In einem Aufsatz mit dem bezeichnendem Titel „Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“ versucht Horst Bredekamp einen kompakten Überblick über die Entstehung und Konsolidierung des Begriffs „Manierismus“ zu geben, der ursprünglich vom Begriff „maniera“ abgeleitet wurde. In der kunsthistorischen Literatur wurde der Begriff „Manierismus“ von Vasari im 16. Jahrhundert über Pietro Bellori im 17. Jahrhundert geprägt; von Luigi Lanzi im 18. Jahrhundert; von Jacob Burckhardt, Carl Justi und Heinrich Wölfflin im 19. Jahrhundert; von Wilhelm Pinder, Alois Riegl, Max Dvorák und Walter Friedländer im frühen 20. Jahrhundert; von Ernst Robert Curtius und Ernst H. Gombrich in der Nachkriegszeit bis Gustav René Hocke; von Arnold Hauser, Franzsepp Würtenberger und Werner Hofmann in den 50er-, 60er- und 90er-Jahren. Die Bewertung der Kunst, die in der Literatur mit dem Begriff Manierismus bezeichnet wird, habe während dieser langen Periode der Geschichte der abendländischen Kunst erhebli-

che Veränderungen erfahren – von der abwertenden Bezeichnung Wölfflins als Entartung und Verfall der Renaissancekunst bis zu Riegl und Walter Friedländer, die den Manierismus als „Fundament der innenweltlichen Autonomie und Differenzierung“ und als „Signatur der Moderne“ verstehen, und Dvorák, der im *Œuvre El Grecos* den „Höhepunkt einer allgemeinen europäischen künstlerischen Bewegung“ sehe, „deren Ziel darin bestand, den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen“.²⁸⁶ Konstant geblieben sei aber die Relevanz des Begriffes für die Moderne bzw. für die Gegenwart: „Der kritisch gemünzte Begriff des Manierismus war eine Schöpfung der Kunstgeschichte des späten achtzehnten Jahrhunderts. Seine denunziatorischen Möglichkeiten wurden um 1900 extensiver als je zuvor genutzt, um kurz darauf jedoch in eine nicht minder extreme Feier der manieristischen Kunst umzuschlagen. Auf allen Stufen, und dieser Vorgang dauert bis heute an, war er Teil der Gegenwart, selbst wenn diese in seinem Spiegel vergessen werden sollte.“²⁸⁷ Die Künstlichkeit des Begriffes signifiziere aber nicht seine Befangenheit oder Irrelevanz, sondern vielmehr seine ständig erneuerte Aktualität: „Er war jedoch keine reine Konstruktion. Vielmehr zeigt sich seine historische Prägnanz gerade darin, daß er immer neue Projektionen aushielt, ohne durch diese Spiegelungen vollständig überblendet zu werden. Als unausschöpfliches Gegenüber des zwanzigsten Jahrhunderts hat er seine eigene historische Geltung geschärft.“²⁸⁸ Bredekamp skizziert hier eine kunsthistorische Dialektik zwischen dem Manierismus und der Moderne bzw. der Gegenwartskunst, wonach der Begriff Manierismus, bezeichnet als „das Gegenüber des zwanzigsten Jahrhunderts“, nicht als die Antimoderne, sondern wohl als die Übermoderne, also als das unverdünnte Wesen oder der Geist der Moderne verstanden werden könnte. Der Begriff „Gegenüber“ bedeutet in diesem Zusammenhang keine Antithese, sondern vielmehr einen kulturellen Ursprung oder jedenfalls einen ethischen, ästhetischen und persönlichen Referenzpunkt für die Kunst, die als „modern“ oder „zeitgenössisch“ bezeichnet wird. In diesem Sinne wird der Manierismus als überhistorischer Begriff, als Modell jeder künftigen avancierten, also modernen Kunst dargestellt. Unter Bezugnahme auf Veröffentli-

²⁸⁶ Horst Bredekamp, „Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“ in: Wolfgang Braungart (Hg.), *Manier und Manierismus*, S. 120; 123f.

²⁸⁷ Ebd., S. 129.

²⁸⁸ Ebd.

chungen von Würtemberger und Hofmann und auf Ausstellungen in Wien und in Prag in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellt Bredekamp die immer aktuelle Bedeutung des Manierismus fest: „Immer wieder zeigte sich der Manierismus darin als Geburtsmoment der Moderne, daß er als gesamteuropäische Sprache auftrat.“²⁸⁹ In der kunsthistorischen Literatur des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts ist – explizit bei Wölfflin und Schneider, implizit aber eindeutig bei Würtemberger, Bonito Oliva, Hocke, Hauser und Frey – eine diskursive Gegenüberstellung der klassischen Kunst der Renaissance bzw. der Hochrenaissance und der sogenannten anticlassischen Kunst des Manierismus zu konstatieren. Im Rahmen dieser Gegenüberstellung wird der Manierismus explizit oder implizit als der geplante oder kontingente Geburtsmoment der Moderne dargelegt. Daher beinhaltet auch die Moderne selbst die inhärente Polarität klassisch-antiklassisch.

Nach Heinrich Wölfflin lasse sich eine Gegenüberstellung zwischen dem klassischen und dem erhabenen Stil, zwischen dem *genus medium* und dem *genus sublime* oder *grande* feststellen. Die Hochrenaissance, im Œuvre Raffaels beispielhaft illustriert, werde von Wölfflin als Kunstepoche des klassischen, „zwischen den Extremen“ balancierten Stils bezeichnet. Dagegen werde Michelangelo als Gegenbeispiel betrachtet, denn seine Leidenschaftlichkeit habe sich durch ein „*genus sublime* oder *grande*“ ausgedrückt, durch einen „erhabenen Stil“, der den Betrachter „bewegen“ und „erschüttern könnte“. In seinem letzten, unvollendeten Gemälde *Transfiguration Christi* (1516/20) vollziehe aber auch Raffael einen „Transgress zum *genus sublime*“, das in der Folgezeit zum dominanten Stil der Kunst Italiens geworden sei. Tatsächlich bemerkt Wölfflin auch die Aussergewöhnlichkeit des besagten Gemäldes, das zugleich die Verklärung Christi oben und unten die Vorführung des besessenen Knaben darstellt: „Bekanntlich ist diese Verbindung keine normale.“²⁹⁰ Raffael habe einen „Kontrast“ und ein „starkes Widerspiel“ gesucht, um seinen „originale[n] Gedanke[n]“ einer „große[n] Kontrastökonomie“ darzustellen zu können – das Matthäusevangelium habe ihm die Angelegenheit geliefert, indem es die Transfiguration und die Geschichte des besessenen Knaben in

²⁸⁹ Ebd., S. 128.

²⁹⁰ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, S. 158.



Raffael, *Transfiguration* (1516-1520). Öltempera auf Holz, 405 × 278 cm

„unmittelbarem Anschluß“ vorbringe.²⁹¹ Die in dieser Instanziierung der Hochrenaissancekunst kompositorische Transgression bleibe aber unter der Kontrolle der (nach seinem Heliodorzimmer) weit entwickelten Kompositionsprinzipien Raffaels: „Oben das Stille, das Feierliche, die Himmlische Beseligung, unten das laute Gedränge, der irdische Jammer.“ Es entstehe eventuell ein Missklang zwischen dem oberen, von relativ kleinen Figuren bewohnten, grosszügigen Raum und dem Gedränge unten, wo die Figuren der Apostel überdimensional hervorragten – auch dies habe Raffael unter Kontrolle: „Die Figuren sind hier im Maßstab viel beträchtlicher als die oberen, aber es ist keine Gefahr, daß sie die Verklärungsszene erdrücken könnten: das klare geometrische Schema triumphiert über alles Lärmen der Masse.“²⁹²

Im „Vorläufigen Fazit“ zu einer der aktuellsten Monographien über die Malerei des Manierismus in Italien, die vom Autor nach dem Schema Wölfflins als antiklassische Kunst bezeichnet wird, fragt sich Norbert Schneider, was nach den vielen theoretischen Ansätzen zum Manierismus des vergangenen Jahrhunderts bleibe. Trotz seines historiographischen Ansatzes, bei dem er die analysierten Interpretationen mit Skepsis gegenüber Konstruktionen wie normativen ästhetischen Mustern oder kollektivpsychologischen Ausdrücken einer epochalen Krise betrachtet, schliesst Schneider, indem er sich mit den konkreten Besonderheiten der Werke befasst, es sei erstens legitim, am Begriff Manierismus als abgrenzbare kunsthistorische Epoche festzuhalten, und zweitens, es sei unbestreitbar, „dass es in beträchtlichem Umfang ästhetisch gewollte Übersteigerungen der *maniera*, der künstlerischen Handschrift als Signum eines besonderen Stils, im 16. Jahrhundert“ gebe.²⁹³ Der erhabene Stil des Manierismus, so Schneider, sei gekennzeichnet durch eine „Vorliebe für Elongationen und Torsionen“ im Fall Parmigianinos, durch „outriierte Körperbewegungen und –haltungen“ bei Rosso Fiorentino und Bronzino, durch ein „demonstrative[s] Interesse an neuen chromatischen Skalen bei Pontormo und durch die „dramatischen Helldunkel-Gegensätze“ bei Beccafumi und Savoldo, durch den Einsatz „schroffer Kontraste[n] von Nähe und Ferne bei Bronzino, durch ein „Durchstoßen von Raumgrenzen hin zu einem Vakuum des

²⁹¹ Ebd., S. 160f.

²⁹² Ebd., S. 161.

²⁹³ Norbert Schneider, *Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*, S. 20.

Unendlichen“ bei Salviati und durch „irreale, supernaturale Welten“ bei Corregio. Diese erweiterte Palette transgressiver gestalterischer Ansätze der Künstler entspräche einer ästhetischen, ethischen sowie persönlichen Alterität, die nicht nur die Kunst, sondern auch den Betrachter beträfe: „Überhaupt waren häufig Verfremdungseffekte angestrebt, die eingeschliffene Gewohnheiten desautomatisieren, beim Betrachter mithin Überraschung und Staunen hervorrufen sollten, und dazu bedienten sich die Künstler das Bizarre und Groteske streifender Formen oder Größenverhältnisse.“²⁹⁴ Der so verstandene gestalterische Ansatz der Manieristen inauguriere durch die „Affizierung von Emotionen oder kognitiven Prozessen“, oft unter dem Vorwurf der Dekadenz, eine neue, engere, kommunikative oder gar interaktive Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter über die Selbstgenügsamkeit des klassischen Kunstwerks der Renaissance bzw. der Antike hinaus: „Denn diese Formen und Formprinzipien müssen als Mittel einer Rhetorisierung des Bildes interpretiert werden, das eine neue interaktive Funktion bekam und daher auch oft illusionistisch angelegt wurde, als ein Übergreifen vom fiktiven in den Realraum.“²⁹⁵ In dem Masse, in dem man diese Gegenüberstellung von klassischer und antiklassischer Kunst als kennzeichnend für den grössten Teil der kunsthistorischen Literatur über den Manierismus gelten lässt, eröffnet sich ein diskursiver Raum, innerhalb dessen die Kunst des Manierismus als Topos ästhetischer, ethischer und persönlicher Alterität dargestellt und ausgelegt wird. Die neue Gestaltung der Kunst habe sich, ergänzt Schneider, allerdings auch im Dienst pragmatischer Ziele eingesetzt, etwa zur Rückgewinnung der Gläubigen durch die ästhetische und ethische Radikalisierung von Martyrien, z.B. der beiden Heiligen Laurentius und Stephanus, die zu diesem Zweck in Extremsituationen exponiert dargestellt worden seien, wie bei Palma Giovane und Ludovico Cardi (genannt Cigoli).

Die historisch-existentielle Dimension der Entwicklung des Manierismus als Reaktion auf fundamentale Änderungen der Vorstellung des Menschen von der Welt und von sich selbst bildet das zentrale Argument der Analyse von Franzsepp Würtenberger, das im Gegensatz zu den in dieser Hinsicht eher sachlichen Annäherungen von Bredekamp und Schneider steht. Einen vom Mittelalter zum Manierismus in drei Stufen verlaufenden Entwicklungsprozess des Menschen hinsichtlich

²⁹⁴ Ebd., S. 20f.

²⁹⁵ Ebd., S. 21.



Palma il Giovane, *Das Martyrium des Heiligen Laurentius* (1581-1582). Öl auf Leinwand, 283 × 490 cm



Ludovico Cardi (Cigoli), *Das Martyrium des Heiligen Stephan* (1597). Öl auf Leinwand, 450 × 257 cm

seines Bewusstseins, seiner Vorstellung von seinem Platz in der Welt sowie von dieser Welt selbst diagnostiziert Würtenberger: Mittelalter – Renaissance – Manierismus. Während der langen Epoche des Mittelalters habe sich der Mensch als Bestandteil der christlichen Heilsordnung integriert gefühlt. Trotz verschiedener anspruchsvoller sittlicher Richtlinien habe die christliche Heilsordnung einen Sinn für das irdische Leben sowie für das Jenseits bieten können. Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts habe die behütete Welt der christlichen Religion allerdings ihre Grenzen als gültige Weltanschauung erreicht: „All das wurde im sechzehnten Jahrhundert grundsätzlich anders.“²⁹⁶ Der Mensch sei weit über den naiven Humanismus der Renaissance hinaus zum Gegenstand seiner eigenen „speziellen menschliche Problematik“ geworden. Würtenberger beschreibt die empfindliche Lage des radikalisierten Individuums im zwiespältigen Drama des Manierismus als Postrenaissance wie folgt: „Diese geklärte Stimmung [der Renaissance] ging im sechzehnten Jahrhundert vielfach verloren, sie wich einer stärker reflexiven und angstvollen Haltung der Welt gegenüber. Der Mensch suchte einen neuen Halt in der für ihn labil gewordenen gegenwärtigen Umgebung.“²⁹⁷ Die Labilität seiner Umgebung habe den Menschen in ein Dilemma zwischen einer bisher unerreichten Klarheit der Realität des Lebens und der Natur einerseits und einer angsterregenden Ungewissheit bezüglich der noch nicht erkennbaren Gesetze einer rational erkannten Natur andererseits hineingezwungen. Demzufolge habe der Mensch des sechzehnten Jahrhunderts nach „übergeordneten Regeln und Mächten [...] aus höheren Sphären“ gesucht, um damit dann die „praktischen Verhältnisse“ beherrschen zu können. Der angespannte Balanceakt sei ihm zwar gelungen, aber nicht ohne Komplikationen: „Eine solche Verhaltensweise hat den Charakter des Zwiespältigen, sie trägt Ungelöstes in sich, das Unsichere und Zerrissene, sogar das Widersprüchliche. Gerade solche divergierenden Züge zeichnen aber den manieristischen Menschen aus, der von seiner rationalen Basis her um die Idee kämpft, die ihm das Höchste auf Erden bedeutet.“²⁹⁸ Die unbestimmte und für den manieristischen Mensch unbestimmbare Erkenntnis der Natur und des Selbst als Teil der Natur spiegle sich also in einem andauernden ethischen, persönlichen und

²⁹⁶ Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, S. 218.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.



Pieter Aertsen, *Christus im Hause von Maria und Martha* (1553). Öl auf Holz, 126 × 200 cm



El Greco, *Ansicht und Plan von Toledo* (1610-1614). Öl auf Leinwand, 132 × 228 cm

ästhetischen Zwiespalt, in einer ständigen, aber flüchtigen Referenz auf ein Anderssein, das mittels der „zwischen Realität und Idee schwankende[n] manieristische[n] Bildform“ dargestellt werde. Würtenberger führt als Beispiele hierfür unter anderen Werke von Pieter Aertsen, Pieter Bruegel d. Ä., Bronzino und Greco an.

Das von Pieter Aertsen in seinem Gemälde *Christus im Hause von Maria und Martha* (1553) behandelte Thema „forderte damals geradezu heraus, den Zwiespalt zwischen profaner Wirklichkeit und übergeordneter Idee auch kompositionell spürbar werden zu lassen.“²⁹⁹ Bei dem in zwei Teile aufgeteilten Bild stehe eine Szene im Vordergrund, die die Wirklichkeit der die Menschen umgebende Dingwelt darstelle: mehrere Tische, gedeckt mit allerlei Lebensmitteln und einer Blumenvase. Die eigentliche Historienszene, in der Maria zu Füßen Jesu kauert, könne der Blick des Betrachters erst im Hintergrund des abgebildeten Raumes erfassen. Das Geistige habe in der Struktur der Komposition „seinem inneren Wert nach“ den Vorrang, werde aber von der blossen Üppigkeit der Stillleben-Szene überlagert. Absicht des Künstlers sei es aber nicht, „die höhere Einsicht“ der Wahrhaftigkeit Jesu durch die Winzigkeit der thematischen Hauptgruppe zu verbergen, sondern den Zwiespalt der angespannten Gegenüberstellung von christlicher Vision und Wahrheit einerseits und von der mondänen Realität andererseits, der Wechselbeziehung zwischen Diesseits und Jenseits also, oder zwischen Pragmatismus und Idealismus, offen zu lassen. Für Würtenberger bildet diese typische Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Realismus in ihren zahlreichen Manifestationen, etwa zwischen Sein und Schein bzw. zwischen Inhalt und Form, eine der bestimmenden Achsen des Manierismus: „Bis zum Schluß blieben die Manieristen Idealisten und Visionäre, mehr der inneren Schau als dem äußerem Augenscheine zuneigend.“³⁰⁰ Einer „höhere[n] Vision“ habe sich Greco mit seinem Gemälde *Ansicht und Plan von Toledo* (1610-1614) geöffnet, als er 1608 den Auftrag erhalten hatte, eine Ansicht von Toledo zu malen. Seinen Ansatz im Rahmen der Polarität zwischen Realität und Idealismus beschreibt Würtenberger als radikal: „Er hat alles getan, um die Realansicht von Toledo nicht zur Hauptsache werden zu lassen.“³⁰¹ Das Kloster, gelegen am Rande von Toledo, von wo aus Greco die Stadt wahrscheinlich gemalt hat, sei der Wirklichkeit enthoben, indem der Maler es vom

²⁹⁹ Ebd., S. 220.

³⁰⁰ Ebd., S. 239.

³⁰¹ Ebd.

festen, schweren Boden gelöst und auf eine helle, lichtdurchflutete Wolke gestellt habe. Auf derselben Wolke erscheint auch die Vision von Maria als himmlischer Mutter und Wächterin, von Engeln umgeben hoch am Himmel über der Stadt Toledo schwebend. Trotzdem erscheine Toledo, die Stadt, immer noch in einer zweiten, anderen, einer künstlichen Manifestation wissenschaftlicher Bildung. Dieses radikale Konzept Grecos erörtert Würtenberger als künstlerischen Ausdruck der Polarität zwischen Realität und Idealismus: „Das Kunststück, die Reallandschaft durch diese Bannung auf den Stadtplan dem Menschen gefügig zu machen, ist in diesem Bild vollbracht, und Greco feiert damit den Sieg der Idee über die Materie.“³⁰² Die Stadt werde dadurch zur „entwirklichten Traumlandschaft“ und die Erde zu einem „geisterhaft gelösten Farbzustand“. Das Bild befinde sich an einem schwer fassbaren Ort, zwischen Realität und Vision und erzeuge eine „entmaterialisierte Stimmung“. Der Maler habe, über eine einfache, plakative Gegenüberstellung der Erfahrung der Erde und der Vorstellung des Himmels hinausgehend, die Antinomie zwischen Mondanität und Jenseitigkeit seiner persönlichen Sicht der Stadt gesucht und in dem Gemälde auszudrücken versucht: „Über solche Einzelüberlegungen hinaus ist daher das Bezeichnendste, daß der Manierist Greco sich einen schon von Natur aus ‚unwirklich‘ erscheinenden Landstrich für sein Kunstschaffen und als Lebensraum ausgesucht hatte.“³⁰³ Als radikaler Manierist habe Greco bis zuletzt über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus „an der Idee und an der Überwirklichkeit“ festgehalten und wie die „echten und wahren Manieristen“ auf eine Alterität jenseits der „Ausschließlichkeit der Wirklichkeit“ hingewiesen.

Achille Bonito Oliva radikalisiert die historisch-existentielle Betrachtungsweise Würtenbergers und betont die Erfahrung der wirklichkeitsbezogenen Unsicherheit des manieristischen Künstlers, der durch einen transgressiven, den gestalterischen Prinzipien der Renaissance gegenüber verräterischen Ansatz (bizarre, überlängte Formen, geschraubte Körper) seiner eigenen Unsicherheit zu begegnen versuche: „Der Manierismus erweist sich als Ausdruck einer spannungsreichen individuellen und subjektiven Erfahrung, die der objektiven Gewißheit der Renais-

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd., S. 240.

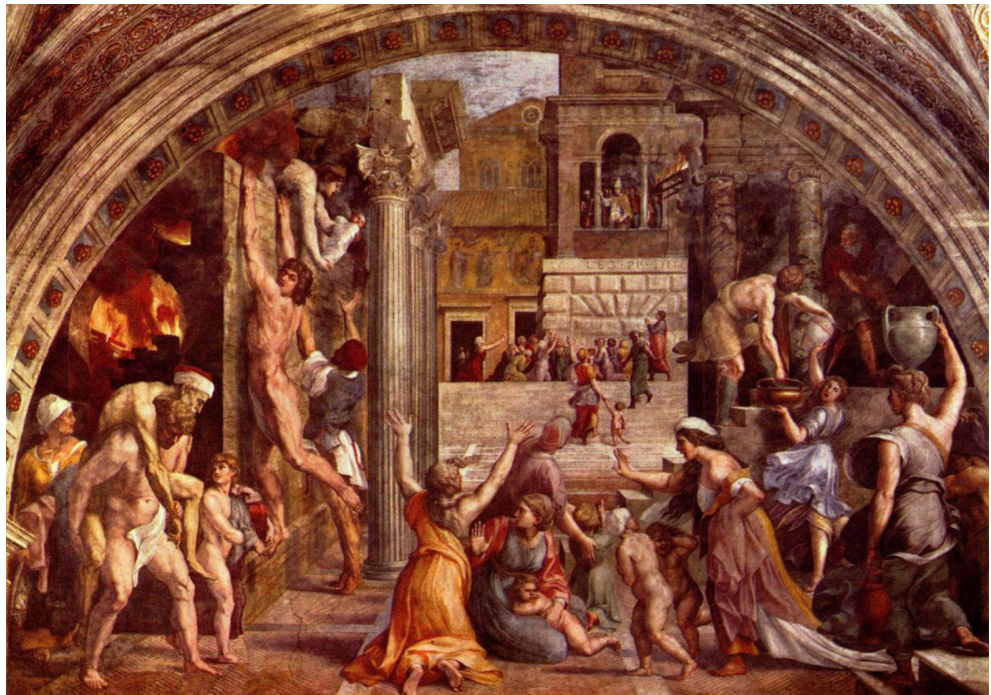
sance und ihrer Rationalität widerspricht.“³⁰⁴ Der manieristische Künstler habe seine unmittelbare und demnach rationale und harmonische Beziehung zur Welt verloren. Während der Renaissance habe sich diese unmittelbare Beziehung durch eine „frontale Stellung gegenüber der Welt“ manifestiert. Nun nehme der Künstler „statt dessen eine verunglückte laterale Position ein, um von dort aus die Wirklichkeit zu betrachten, die sich ihm auf gewundenen, unzugänglichen Wegen entzieht und außerhalb seiner Einflußsphäre gerät.“³⁰⁵ Zwischen Künstler und Welt sowie zwischen Kunstwerk und Betrachter eröffne sich also ein fremder, entfremdender und daher schwer abgrenzbarer Raum, der über die gestalterische Systematik (im Nexus Ethik-Ästhetik-Subjektivität) der Renaissance hinaus zu verorten sei. An dem Punkt, an dem der Mensch wahrnehme, dass seine „ureigenste Domäne“ infolge religiöser und gesellschaftlicher Krisen (Bonito Oliva erwähnt die Plünderung Roms 1527 und die Gegenreformation) in Frage gestellt worden sei, mache sich eine zersetzende Spannung bemerkbar, weil die bis dahin grundlegende Raumgeometrie der Renaissance begonnen habe, brüchig zu werden. „Kunst bedeutet keine unmittelbare Erfassung der Welt,“ schreibt Bonito Oliva hinsichtlich der entfremdeten Beziehung des Manieristen zur Welt, „sondern immer nur die Möglichkeit ihrer Aneignung, sie ist abgeleitetes und *abweichendes Zitat*. Denn die Abweichung ist subversive Taktik gegenüber einer kodifizierten Sprache, die eine bereits modifizierte, unkenntlich gewordene Realität vortäuscht. Und von hier aus erfolgt der manieristische Angriff: die ebenso arglistige wie systematische Korrektur der Renaissance-Perspektive.“³⁰⁶ Die so verstandene Kunst des Manierismus wird also als Topos „genereller Ablösung“ der Vernunft dargestellt und ihre ethischen und ästhetischen Prinzipien werden als Ergebnis persönlicher und wohl verzweifelter Taktik bestimmt: „Die Ideologie des Verrats ist bereits eine *verratene Ideologie*: die ideologisch chiffrierte Auflösung eines jeden theoretischen Überbaus, der sich als Ausdruck von Gruppeninteressen manifestieren könnte, um dadurch die genuinen und subversiven Kräfte des Entwurfs freizusetzen.“³⁰⁷

³⁰⁴ Achille Bonito Oliva, *Die Ideologie des Verräters. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*, S. 25.

³⁰⁵ Ebd., S. 24.

³⁰⁶ Ebd., S. 25.

³⁰⁷ Ebd.



Raffael und Giulio Romano, *Der Borgobrand* (1514). Fresko, Breite 457 cm



Parmigianino, *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (ca. 1524). Öl auf Pappelholz, Durchmesser 24,4 cm

Der Begriff des Manierismus kann nach Bonito Oliva sowie nach Michael Philipp aus der Radikalisierung des Individuums *qua* Individuum und daher aus der Alterität, also aus der Weiterentwicklung und zugleich aus der steigenden Selbstreflexion der Renaissance bzw. des Renaissance-Humanismus hergeleitet werden, wobei der Sturz in die Welt als Ergebnis existentialistischen Ausmasses der Weltanschauung des Manierismus betrachtet wird.³⁰⁸ Nach Philipp hat die welthistorische Entwicklung, die zur Weltanschauung des Humanismus geführt hat, zugleich zum „Sturz in die Welt“ des Individuums geführt.³⁰⁹ Der Sturz nach der Emanzipation manifestiere sich in der Kunst des Manierismus beispielhaft, wobei der Manierismus als Ergebnis des Sturzes dargelegt wird, oder auch schon in der Kunst der Hochrenaissance zu bemerken sei, wie etwa bei Raffaels *Der Borgobrand* (1514).³¹⁰ Der Interpretation des Manierismus als Kulturphänomen zwischen Erschöpfung und Radikalisierung der ethischen und ästhetischen Prinzipien der Renaissance (nach ihrer herkömmlichen Definition) folgend versucht Bonito Oliva, abweichende Eigenschaften des manieristischen Künstlers auszumachen: „Der manieristische Künstler hat sich in die Antinomien der Gegenwart versenkt, er steht gewissermaßen mit dem Rücken zur Zukunft, um sich der Sehnsucht nach einer mythischen Vereinigung mit der Vergangenheit hinzugeben, für die auf symbolischer Ebene natürlich die Kunst der Renaissance entsteht.“³¹¹ Das Charakteristikum der intertextuellen Alterität durch die Möglichkeit der distanzierten Reflexion wird explizit angeführt: „Der Manierismus instrumentalisiert auf eklektische Weise jene große Tradition, indem er sie dem eigenen lateralen Gebrauch angleicht und die Renaissance-Perspektive nur noch als Zitat verwendet.“³¹² Manierismus gehöre also nicht zur Hochrenaissance und sei entsprechend nicht als eine allein quantitative kulturelle und kunsthistorische Weiterentwicklung der Renaissance zu

³⁰⁸ Vgl. unter anderen Kenneth Clark, *The Art of Humanism*; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*; Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*; Paul O. Kristeller, *Humanismus und Renaissance*; Michael Baxandall, *Painting and Experience in fifteenth-century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*.

³⁰⁹ Michael Philipp, „Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa“ in: Ortrud Westheider u. Michael Philipp (Hg.), *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*, S. 12f.

³¹⁰ Ebd., S. 13.

³¹¹ Bonito Oliva, a.a.O., S. 9.

³¹² Ebd., S. 9f.

verstehen, sondern als ein Zeitalter, das sich fundamental von der vorangegangenen Epoche unterscheide, in der der moderne Mensch zwar geboren worden sei, sich aber nicht weiter entwickelt habe und nicht gereift sei. Während der Zeit des Manierismus habe das Individuum seine reflexive Volljährigkeit erreicht und strebe nun im beinahe postmodernen Sinn seine Emanzipation an. Die Kunst dieser Zeit müsse also nach entsprechenden Kriterien untersucht und bewertet werden.

Analog zur historisch-existentiellen Betrachtungsweise von Würtenberger und Bonito Oliva – jedoch ohne die radikalen Absichten und Konsequenzen einer verräterischen Kunst – erkennt Gustav René Hocke im Untergang der harmonischen Welt der Renaissance in Folge der Krise letzterer die Möglichkeitsbedingung des Manierismus: „Parmigianino schuf das Antlitz des europäischen Manieristen, und der kaum erkennbare Raum, der um ihn schwingt, ist sicherlich das: ein poetisches Labyrinth, wenn auch noch dasjenige Gottes. Die Welt mit ihren gestörten politischen und ethischen Ordnungen bildet keinen harmonischen Kosmos mehr. Sie ist eine *terribilità* (so nannte man Bilder Michelangelos), eine angstvolle Beziehungslosigkeit, ein Schrecken, der sich nicht mehr mit den Regeln der Klassik darstellen ließ, eine Verdrehung.“³¹³ Hocke führt hierzu den Gebrauch von antithetischen Elementen und von sich wiederholenden Zeitpunkten an, welcher auf kritische Weise die Struktur eines paradoxen Formalismus bilde. Dieser Formalismus stelle das Labyrinth des „Berechenbare[n] im Unberechenbaren“ diachronisch in der Kunstgeschichte sowie in ihrer Selbstreflexion dar.³¹⁴ Die deformierte Gestalt und insbesondere die rechte Hand des Malers im Selbstporträt Parmigianinos (ca. 1524) werden von ihm als Zeichen einer Distanzierung von den menschenfreundlichen und optimistischen Prinzipien des Humanismus der Renaissance interpretiert: „Nicht das gestalthafte, geordnete ‚Humane‘ steht im Mittelpunkt des Konvexspiegel-Selbstporträts Parmigianinos, sondern ein überdimensionaler, ‚paranoischer‘ Teilaspekt des Menschlichen, die hybride, im ‚Serpentinata-Stil‘ bewegte, ‚konvulsive‘ Riesenhand.“³¹⁵ Im Konvexspiegel-Selbstporträt diagnostiziert Hocke einen noch nicht völlig reifen, aber jedenfalls ernsthaften Versuch, auf die Identität der dargestellten Gegenstände zu reflektieren. Das Labyrinth könne hier als Metapher

³¹³ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, S. 12.

³¹⁴ Ebd., S. 104.

³¹⁵ Ebd., S. 29.

für eine Kritik infolge einer Krise verstanden werden. „Das manieristische Kunstwerk“, bemerkt Arnold Hauser dazu, „ist kein Heiligtum, das man, alles Weltliche und Alltägliche hinter sich lassend, tief in sich gekehrt betritt; es ist vielmehr, um das bekannte manieristische Bild zu gebrauchen, ein Labyrinth, in dem man sich verirrt und aus dem man gar keinen Ausweg sucht.“³¹⁶

Das Grundprinzip der klassischen Kunst („des klassischen Kunstwollens“) ist nach Hauser – der mit Hocke hinsichtlich der prägnanten und formenden Bedeutung des Manierismus für jede nachfolgende Kunstepoche und jeden künftigen Kunststil übereinstimmt – die „Herrschaft der Form“ über die Formlosigkeit, die aus verschiedenen Gründen, programmatisch (wie im Fall der „formalen Anarchie des bloßen Expressionismus“) oder unbeabsichtigt (im Fall der „naturalistischen Kunst“ durch die „Überwucherung des Materials“) entstehen kann. Es sei also zu einer fundamentalen Auseinandersetzung zwischen dem Formalismus der klassischen Kunst, verstanden als die Herrschaft der Form, mit der Formlosigkeit oder eigentlich mit dem radikalen abstrakten Formalismus des Manierismus gekommen, der „ebenso entschieden antiklassisch“ sei. Angesichts des radikalisierten Formalismus, also der radikalen Formensprache des Manierismus, spricht Hauser von einer Distanzierung oder gar von einer Trennung der Form von der „Botschaft“ oder von der „Weltanschauung“, vom „Sinn“ und von der „Daseinsberechtigung“, wie sie in der klassischen Kunst der Renaissance zu finden seien. Diese Entkopplung finde aufgrund der sozialpsychologischen Tendenzen, nach der marxistischen Theorie der „Entfremdung“ und des „Narzissmus“, am Ende und als Krise der Renaissance auf negative Weise statt, und könne zu einem Mangel, also zu einer Leere „als eine fixe Idee und eine Spielerei mit fiktiven Problemen und Schwierigkeiten führen.“³¹⁷ Hinsichtlich des formalistischen Mangels der Kunst des Manierismus beobachtet Hauser einen inneren Mangel des Individuums bzw. des Künstlers: „Der Formalismus der manieristischen Kunst“, schreibt der Kunsthistoriker über den Manierismus als Doppel der Kunst der Renaissance, „bedeutet keinen Ordnungswillen, keinen Glauben an die Herrschaft der Form über die Materie, keinen spontanen Sinn für Disziplin, lediglich eine Kompensation, ja eine Überkompensation, für den Mangel an einem solchen Willen, Glauben oder Sinn. Die Form, die

³¹⁶ Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, S. 25.

³¹⁷ Ebd., S. 26.

Ordnung, das dekorative Bezugssystem ergeben sich nicht aus der Kunst als ihr innenwohnende Prinzipien, sondern werden ihr auferlegt aus Furcht, sie könnte zerbrechen, sich in Anarchie auflösen.“³¹⁸ Im Fall des Manierismus ist der zu kompensierende Verlust laut Hauser ein angstvoller Rückgang vom Willen, vom Glauben, vom Sinn, vom Lebensgefühl oder vom Gefühl der Daseinsberechtigung in den humanistischen Diskursen am Ende der Renaissance. Hier wird eine missglückte Transgression der Kunst des Manierismus gegenüber der Kunst der Renaissance als die unbequeme Wahrheit eines suprahistorischen Kulturprozesses skizziert, wie sie auch André Chastel in *Mythe et Crise de la Renaissance* und in *Le tableau dans le tableau* diagnostiziert.

Einen ähnlichen, jedoch im Vergleich zu Hauser eher positiv bewerteten Entwicklungsprozess der Kultur von der Renaissance hin zur Ära des Manierismus stellt Dagobert Frey in seinem posthum erschienenen Werk über den Manierismus als europäische Stilerscheinung fest. Der Entwicklungsprozess der Kunst und des Weltbilds von der Renaissance zum Manierismus sei mehrstufig und bilde eine Fortsetzung des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance. Die nach dem Mittelalter entwickelte wissenschaftliche Erkenntnis verlange eine rationale Umsetzung des „objektiv Gegebene[n] in eine andere Realitätsform“. Die Perspektivlehre der Renaissance, nach der die reale, dreidimensionale Welt im Flächenbild dargestellt wurde, habe die Malerei zum geeigneten Ort für einen solch rationalen Vorgang werden lassen. Die Perspektivlehre sei nicht nur als ein rationaler Vorgang zu verstehen, sondern sie habe in zweifacher Hinsicht zur Rationalisierung der Vorstellung der Welt beigetragen: „Die Rationalisierung der Erscheinung der ‚Welt‘ ist nun in zweifacher Weise möglich: einmal dadurch, daß das Objekt in seiner Körperlichkeit allseitig vorstellbar gemacht wird, zum anderen, daß es zum Beobachter in eine rational festgelegte räumliche Beziehung gesetzt wird, durch die das Flächenbild etwas bestimmtes über die dreidimensionale Gestalt aussagt.“³¹⁹ Die Perspektivlehre bringe dabei nicht nur erweitertes Wissen in die Welt, sondern auch ein gewisses Bewusstsein über dieses Wissen, das wiederum den Betrachter selbst in die beobachtete Welt einbeziehe und zum Gegenstand seiner eigenen Betrachtung mache. „Indem aber die Dinge in ihrer optischen Erscheinung zum Betrachter

³¹⁸ Ebd., S. 27.

³¹⁹ Dagobert Frey, *Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 13.

in Beziehung gesetzt werden“, schreibt Frey über das ästhetisch-existentielle Dasein des Menschen der Renaissance, „wird dieser selbst dinghaft in die Dingwelt einbezogen. Daraus ergibt sich auch die Gleichartigkeit der Realität, der gleiche Seins-Charakter.“³²⁰ Dadurch, dass der Betrachter zum Gegenstand seiner eigenen Betrachtung wurde, sei in der Epoche des Manierismus die Möglichkeitsbedingung nicht allein dieser Erkenntnis geschaffen worden, wie sie schon durch die „Technisierung“ Leonardos als „Transzendieren der Erkenntnis“ dargestellt worden sei, sondern vielmehr die Möglichkeitsbedingung der Problematisierung der Beziehung des Betrachters zur Kunst. Erst diese Problematisierung habe zur „Geometrisierung des Raumes schlechthin“ und später zum Cartesianischen Koordinatensystem und darüber hinaus zur „modernen Naturwissenschaft“ führen können: „Ist die Kunst der Renaissance weitgehend Ausdruck einer neuen Erkenntnis der Welt, so transzendiert sie doch zugleich diese Erkenntnis, indem sie durch den schöpferischen Akt im Kunstwerk eine neue objektive Realität hinstellt, die selbst wenn sie abbildhaft ist, sofern sie überhaupt Kunstwerk ist, etwas Neues, vom Menschen Erschaffenes darstellt und bedeutet.“³²¹ Der Manierismus als weiterentwickelte Kunstepoche sei vor dem Hintergrund der während der Renaissance in Gang gekommenen Instrumentalisierung des Raumes und des darauffolgenden entsprechenden Bewusstwerdens des Individuums zu verstehen: „Erst aus dieser Grundauffassung konnte sich das für den Manierismus des 16. Jahrhunderts bedeutsame Problem der Beziehung von Bildraum und Betrachterraum ergeben, wie etwa in den Vasari-Fresken der Cancellaria, auf denen gemalte Treppen aus dem Bild in den realen Raum hinabzuführen scheinen.“³²² Der Manierismus als Ansicht von Realität und Dinglichkeit der Welt sei also eine Grundvoraussetzung für die Erfahrung des Menschen sowie für die künstlerische Wiedergabe dieser Erfahrung als alternative Räumlichkeit doppelter Transzendenz gegenüber der Raumvorstellung der Renaissance. Die Transzendenz der Erkenntnis habe in der Hochrenaissance zur Vollendung wie auch zum Erreichen der existenziellen und darstellerischen Grenzen der „Ganzheit“ des Gegenstandes bzw. der Welt und der menschlichen Empirie hiervon geführt. Die „antiklassische“ Kunst des Manierismus sei dagegen bestrebt, durch „Ablehnung der Symmetrie“ und dementsprechend der symmet-

³²⁰ Ebd., S. 15.

³²¹ Ebd., S. 17.

³²² Ebd., S. 15.

risch konzipierten Perspektivlehre ihren „Protest sowohl gegen die Verarmung des Vorstellungsgehaltes durch logische Abstraktion als auch gegen die Unanschaulichkeit der mathematischen Formulierung“ zum Ausdruck zu bringen³²³ Durch die Ausklammerung der ästhetischen Wertung aus der wissenschaftlichen Spekulation, die wiederum als Folge der anticlassischen Kunst des Manierismus zu verstehen sei, habe sich auch die Scheidung von Kunst und Wissenschaft vollzogen. In diesem Sinne zitiert Frey die Forderung des Manieristen Vasari: „Wenn durch die perspektivische Konstruktion, auch wenn sie genau nach den Regeln und der Vernunft gemacht ist, der Anblick verletzt wird, ist diese nicht anzuerkennen, nicht gut und vollendet.“³²⁴

Die Kunst des Manierismus als Topos ästhetischer, ethischer und persönlicher Alterität im kunsthistorischen Diskurs ist Gegenstand dieser Einleitung. Wie bei der Literatur zur Gegenwartskunst wird der Manierismus bei den in diesem Abschnitt einander gegenübergestellten Autoren in einem weitgefassten soziokulturellen Milieu situiert. Dadurch erfolgt ihre kunsthistorische und kunsttheoretische Betrachtung unter der Annahme einer wechselseitigen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. Das Kunstwerk bringe also die epochalen Besonderheiten dieser Einbettung der Kunst bzw. des Künstlers in seinem historischen Milieu zum Ausdruck. Die Alterität der manieristischen Kunst liege in der Darlegung des Manierismus als Zuspitzung, Vollendung und Überwindung der Kultur und Kunst der Renaissance zugleich, nachdem diese nicht mehr mit den veränderten sozialhistorischen Verhältnissen sowie mit dem dementsprechend entwickelten Bewusstsein des Individuums kompatibel gewesen seien.

³²³ Ebd., S. 20.

³²⁴ Ebd.



Giorgio Vasari, *Tribute der Völker an Paul III.* (1546). Fresko

II. 1. Ästhetische und ethische Alterität

Nach Dagobert Frey entdeckt die Renaissance die Schönheit des Menschen und der Welt nicht als ein Nebenphänomen der religiösen Weltanschauung des Christentums, sondern als Eigenwert, oder sogar als metaphysischen Rahmen, innerhalb dessen alle Aspekte des Lebens ihrer Bedeutung entsprechend erhalten: „sie [die Schönheit] wird das Allumfassende, in das das Göttliche und Menschliche, Religion und Wissenschaft, Ethos und praktisches Leben zu einer Ganzheit eingehen. Sie wird nicht nur *erlebt*, sondern als Lebensgestaltung *gelebt*: Alles wird Kunst.“³²⁵ Gegenstand dieser ästhetisierenden Herangehensweise sei das „Objekt“, d.h. der Mensch oder das Ding, und daher sei Schönheit „gegenständlich bedingt“. Die Kunst befasse sich nicht nur mit schöner, also mit ästhetisch ansprechender Darstellung, sondern vielmehr mit der Darstellung des Schönen. In dieser subtilen, aber grundlegenden Unterscheidung liege das Wesen des späteren – eigentlich schon in der Renaissance immanenten – Übergangs von der Renaissance bzw. Hochrenaissance zum Manierismus begründet. Der Focus auf die Darstellung des Schönen benötige einen bewussten Formalismus, der vor dem Manierismus kontrollierbar und kontrolliert gewesen sei. Diese Kontrolle der Form sei aber nicht mehr oder nur auf eine andere Art möglich gewesen, als die Renaissance ihre geistige und ästhetische Maturität erreicht hatte. „Das Neue in der Entwicklung zu Beginn des 16. Jahrhunderts“, schreibt Frey, „liegt in der Verschiebung vom Gegenstand auf die rein formale Erscheinung.“³²⁶ Da Schönheit als transzendenter Wert erkannt werde, entstehe notwendigerweise die für die Kunst der Renaissance zentrale Frage nach dem Verhältnis von Raumillusion und Flächenbild: „Die Renaissance ist erfüllt von dem Hochgefühl, durch die Errungenschaft der Zentralperspektive höchste Raumillusion hervorbringen zu können.“³²⁷ Die Veränderung des Manierismus gegenüber der Renaissance zeige sich grundsätzlich und wesentlich

³²⁵ Frey, *Manierismus als europäische Stilerscheinung*, S. 30.

³²⁶ Ebd., S. 31.

³²⁷ Ebd.



Domenico Beccafumi, *Der Heilige Michael vertreibt die rebellischen Engel* (1526-1535).
Öl auf Holz, 347 × 225 cm



Monsù Desiderio (François de Nome) *Die Hölle* (1622). Öl auf Leinwand, 175 × 113 cm

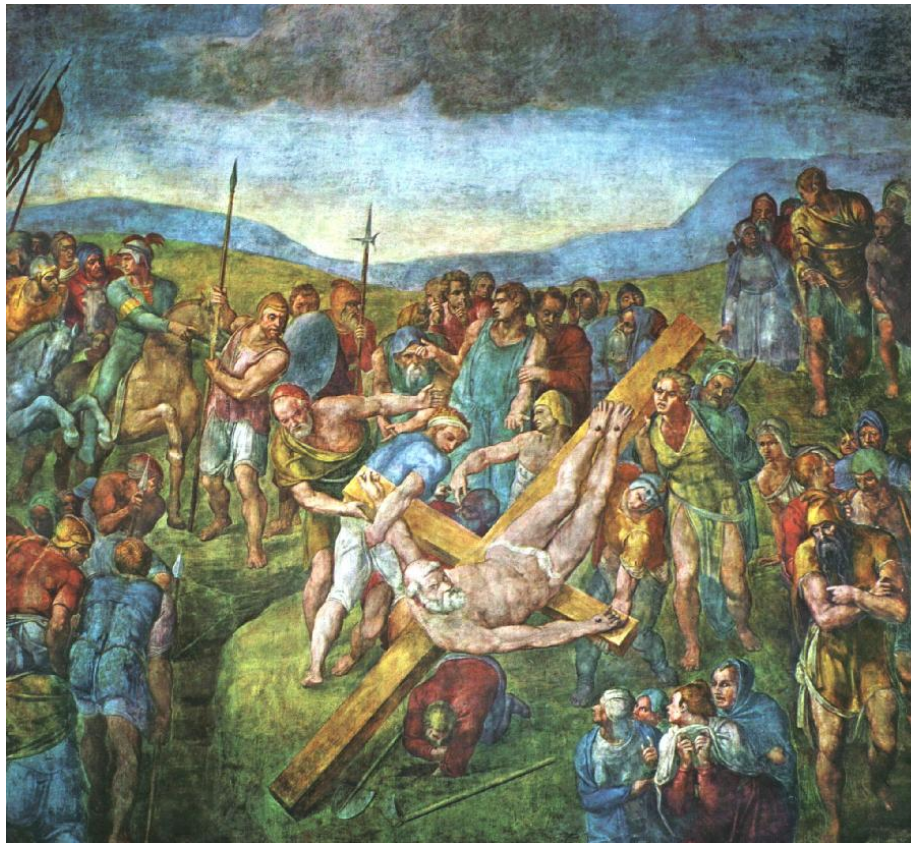
im veränderten „Raumerlebnis“, wie es im Gemälde *Der Heilige Michael vertreibt die rebellischen Engel* (ca. 1526-1535) von Domenico Beccafumi festzustellen sei. Die Raumgrenze werde im Manierismus problematisch, und diese Problematisierung (und nicht die Entspannung des Problems, die erst später mit dem Barock erreicht werde) sei das Wesentliche für den Manierismus. Die Herausforderung der Frage nach den Grenzen des Raums (in) der künstlerischen Darstellung werde als die Frage nach einem immer weiter zurückweichenden Dahinter formuliert, „einem Dahinter, hinter dem es immer wieder ein Dahinter geben muß, das unbestimmt und geheimnisvoll bleibt.“ Prägnant formuliert: „Die Unendlichkeit wird Problem.“³²⁸

Die Infragestellung der Raumgrenzen des Kunstwerks bzw. der Raumgrenzen im Kunstwerk gehöre zu einem weiter gespannten und unruhigen, in der Malerei des Manierismus wirkenden Diskurs: „Die Unbestimmtheit der Raumgrenzen, ihre Aufhebung oder Durchbrechung im Manierismus ist Ausdruck des Fragwürdigen, Geheimnisvollen, Rätselhaften, Beängstigenden.“³²⁹ Dies zeige sich im Bild Beccafumis mit dem Heiligen Michael, in dem „geheimnisvolle Räume“ aufleuchten und – im Gegensatz zum Schachbrett-Muster der Bodenfläche in der Malerei der Renaissance – „der Boden sich in unerforschliche Tiefen“ öffne. Noch dramatischer werde die Transgression der räumlichen Grenzen im Höllenbild *Die Hölle* (1622) von Monsù Desiderio, in dem „der Blick sich immer weiter und tiefer in Höhlen und Schluchten verliert, bei denen Architektur- und Naturformen ineinander übergehen, durch die sich Züge kleiner Menschen wie Infusorien bewegen; wobei wir fühlen, daß das, was wir sehen, immer noch nicht das Ende ist.“ Infolge der Destabilisierung der Struktur des Raumes stünden auch die Figuren in einer für die Malerei der Renaissance undenkbaren Beziehung zueinander und sogar zum Raum bzw. Rahmen der gesamten Abbildung selbst, z.B. vom unteren Bildrand überschritten oder „aus einem räumlich-unbestimmten Vordergrund in den Bildraum hineinragen[d] wie schon auf den Paolina-Fresken [1545-1549] Michelangelos.“³³⁰ Eine weitere Folge sei die Spaltung des Bildraums in einen thematisch sowie räumlich eher distanzierten Vordergrund und einen Hintergrund, wobei das

³²⁸ Ebd., S. 33.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 34.



Michelangelo, *Cappella Paolina - Die Kreuzigung Petri* (1545–1549). Fresko, 625 × 662 cm



Tintoretto, *Hochzeit zu Kana* (1561), Öl auf Leinwand. 435 × 535 cm

„inhaltlich Bedeutsame in die Tiefe verlegt wird“,³³¹ wie bei Tintoretts *Hochzeit zu Kana* (1561). Frey schlägt zwei Deutungen für diese Spaltung des Raums in der manieristischen Malerei vor. Die räumliche Distanzierung bedeute eine Säkularisierung des Bedeutsamen bzw. des wunderbaren Geschehens, das nunmehr in das Kosmische, aber zugleich doch Überzeitliche eingeordnet werden könne. Die räumliche Distanzierung könne aber auch eine Relativierung, Entwertung und Profanierung des Bedeutsamen ausdrücken, wie es in Brueghels *Sturz des Ikarus* zu sehen sei. Neben der ästhetischen und ethischen Bedeutung der räumlichen Distanzierung könne sie auch als Ausdruck „der Einsamkeit und Verlorenheit des Menschen in der Weite der Welt“ interpretiert werden. Diese Überlegungen führen Frey zu der Schlussfolgerung, im Manierismus manifestiere sich erneut und mit besonderer Intensität das transhistorische Problem des abendländischen Menschen: die Realität. Aus einer am ehesten als phänomenologisch-existentialistisch zu bezeichnenden Sicht schreibt Frey: „Zugrunde liegt ein umfassendes Problem, das der *Realität*, die seit Menschengedenken in angstvollem Ringen um einen gedanklichen Halt immer wieder aufgeworfene und nie entscheidend beantwortete Frage nach dem Seienden schlechthin.“³³² Der Ort der Realität verschiebe sich vom absoluten Sein Gottes des Mittelalters auf die Diesseitigkeit der Renaissance und schliesslich auf den Nicht-Ort des Zweifels am Realitätserlebnis der Diesseitigkeit in der Epoche des Manierismus. Im Rahmen der neuen Formulierung der Frage nach dem Problem der Realität bekomme das Bild eine andere Bedeutung und werde zum Hinweis auf eine Realität, die hinter der Erscheinung liege, für die dies nur ein Symbol sei. Der die Renaissance kennzeichnende Formalismus des Schönen habe die Möglichkeit zur Herausbildung seiner Alternative, der ethischen und ästhetischen Herangehensweise des Manierismus, geliefert. Der Manierismus wird also von Frey als ästhetische und ethische Alterität der Renaissance erörtert: „Der Manierismus transzendiert das sensualistische Erleben der Welt, ohne es in das brüchig gewordene Glaubenssystem des Mittelalters einbauen zu können. Diese Krisenlage bestimmt das geistige Gesicht der Zeit.“³³³ Die ästhetische und ethische

³³¹ Hinsichtlich der Darstellung einer biblischen Szene als „ein Bild im Bilde“ verweist Frey auch auf Aertsen und Beuckelaer (S. 35). Das biblische Ereignis erscheine dadurch doch als „einer anderen Welt zugehörig“.

³³² Ebd., S. 35.

³³³ Ebd., S. 36.

Alterität des Manierismus gegenüber der Renaissance spiegle sich in der Distanzierung seiner „Bewusstseinsform“ von der Gestaltung der „Außenwelt“ aber auch des „Innenlebens“, wodurch beide Bereiche der menschlichen Existenz zu etwas schlechthin Anderem werden. Dabei sei der neue Formalismus, oder genauer der „Ästhetizismus“ des Manierismus eine Form dieser Distanzierung.³³⁴

Aus einer eher sachlichen und nicht wie bei Frey phänomenologisch-existentialistischen Sicht stellt Walter Friedlaender in seiner Monografie über den Manierismus und den Anti-Manierismus die drei einflussreichsten Persönlichkeiten des Manierismus in Italien vor: Jacopo da Pontormo, Rosso Fiorentino und Francesco Parmigianino.³³⁵ Der im Vergleich zur Renaissancekunst charakteristische Subjektivismus des Manierismus wird allerdings von Friedlaender – wie auch von Frey – festgestellt und ausdrücklich thematisiert. Der neue Stil, der den Klassizismus und die kanonische Ausgewogenheit der Renaissance und insbesondere der Hochrenaissance abgeworfen habe, inszeniere eine subjektive rhythmische Figuration und eine irrealen Raumformation, beispielhaft dargestellt in den Werken dieser drei Künstler unter dem Einfluss Michelangelos. Die klassische Kunst der Hochrenaissance habe nach dem Tod Rafaels an Bedeutung verloren, und die neue anti-klassische, manieristisch-subjektive Sichtweise habe die nächsten sechzig Jahre dominant geprägt – nicht als Übergangsphase zum Barock, sondern als unabhängiger und bedeutungsvollster Stil.³³⁶ Die ästhetische und ethische Grundlage der Kunst sei im antiidealistischen, also im antinormativen Manierismus nicht mehr die kanonisierende und reguläre Hervorhebung des Objekts; der Manierist habe dagegen das Recht oder sogar die Pflicht, jede erdenkliche Beobachtungsmethode als Basis der neuen, freien Darstellung anzuwenden. Hierfür kämen auch alternative Möglichkeiten ins Spiel, denn das Objekt werde nicht durch eine standardisierte Abstraktion, noch sonst optisch-ästhetisch bestimmt – der Gegenstand der Darstellung „answers only to its own conditions“. Doch auch diese Kunst sei idealistisch, aber nicht gemäss einer Idee oder Regel, sondern nach einer „imaginative idea unsupported by imitation of nature“. Die ethisch-ästhetische Herangehensweise des Manierismus führe aber über Objektivität und Subjektivismus hinaus: „It is no longer a question of creating a seen object in an artistically new way, „just as one

³³⁴ Ebd., S. 47.

³³⁵ Walter Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, S. 41.

³³⁶ Ebd., S. 43.

sees it,‘ or, if idealistically heightened and ethically stressed, ‚just as one ought to see it.‘ Neither is it a matter of recreating an object ‚as I see it,‘ as the individual person observes it as a form of appearance.“³³⁷ Die manieristische Betrachtungsweise werde durch ein hinzukommendes rhythmisches Gefühl („rhythmic feeling“) neu und auffällig anders („new and strikingly different“): „Rather, if one may use a negative expression, it [„the Object“] is to be recreated ‚as one does not see it,‘ but as, from purely autonomous artistic motives, one would have it seen.“³³⁸ Der Gegenstand der künstlerischen Darstellung entstehe demzufolge als Objekt einer zugleich subjektiven – aber nicht intersubjektiven – und autonomen künstlerischen Tätigkeit oder gar Weltanschauung, und wohl zugleich als deren Krux. Dadurch entstehe nicht ein gewöhnlicher visueller Raum, sondern der Raum einer neuen esoterischen („inner artistic“) Schönheit, die eine höhere, des Zufalls bereinigte Realität ausdrücke; dieser Raum sei nicht, wie in der „high classic art“ der Renaissance, den darin dargestellten Figuren angepasst, sondern er sei ebenso „unreal“, wie die Figuren „anormal“ seien. Auch wenn die Figuren ihren räumlichen Wert behielten und somit plastisch verblieben, seien sie „unreal“ im normativen Sinn, währen der Raum, wenn überhaupt unabhängig von den Figuren erfassbar, erlange keinen eigenen Realitätseffekt.³³⁹ Die anticlassische Kunst des Manierismus sei gegenüber der der Renaissance grundsätzlich subjektiv, denn sie versuche den Gegenstand der Darstellung „from the inside out, from the subject outward“ wiederzugeben, während die sozial orientierte Kunst der Renaissance das Objekt für alle Ewigkeit aus dem Allgemeingültigen kristallisiere. Im Gegensatz zu den standardisierten, ausgewogenen Formen der Renaissance sei der manieristische, anticlassische Strom in seinem reinen Subjektivismus („pure subjectivism“) dem Vertikalismus und den langen Proportionen der Spätgotik ähnlich. Die ethische und ästhetische Annäherung („in both spirit and form“) der neuen Bewegung an das gotische Gefühl („Gothic feeling“) sei im Œuvre Pontormos, des wahren Reformators dieser künstlerischen Periode, zu sehen.³⁴⁰

Der reife Michelangelo Buonarroti beabsichtige als Bildhauer vor allem, seine Figuren räumlich zu begrenzen, sie der freien Bewegung zu berauben, und

³³⁷ Ebd., S. 6.

³³⁸ Ebd., S. 6; 7.

³³⁹ Ebd., S. 8f.

³⁴⁰ Ebd., S. 10.



Michelangelo, Vestibül der Biblioteca Medicea Laurenziana (1524-1559). Länge 19.50 m, Breite 20.30 m, Höhe 14.6 m



Michelangelo, Vestibül der Biblioteca Medicea Laurenziana (Detail)

sie somit zu „prisoners of the block“ innerhalb von „architectonic prison cells“ zu machen, wie an den Pilastern der Vorhalle (Vestibül) der Biblioteca Medicea Laurenziana (1524-1559) in Florenz. In diesen architektonischen Gefängniszellen entstehe keine Lösung für den tragischen, anticlassischen und nur angesichts der Erfahrung des Christentums möglichen Konflikt zwischen Körper und Raum, wobei dieser Konflikt durch die Kompression des Körpers umso spannender und ausdrucksvoller wirke: „The strongest psychological impulses meet insuperable pressure and resistance – they are denied space in which to expand.“³⁴¹ Eine Lösung der Zwietracht der psychischen und motorischen Kräften sei nur ausserhalb des Blocks beziehungsweise ausserhalb des gedachten unterdrückenden Raums möglich, der die Körper umfängt (im Fall der Laurenziana die Pilaster, die als Metapher für den Körper ausgelegt sind). In diesem anderen Raum, jenseits des komprimierten Raums der Plastik bzw. der Architektur, würden sich die „energies of the imprisoned organism“ zerstreuen und auflösen.

Die Kompression des Raums um den Körper in Architektur und Plastik übertrage Michelangelo auf die Malerei, wie z.B. in der Sixtinischen Kapelle. Die Propheten und die Sibylle würden in einem erschreckend engen Raum leben und agieren und ihre Befreiung daraus weise auf einen transzendentalen und heiligen Raum. Diese Begrenzung des Raums, die im Gegensatz zu der bequemen kompositorischen Einrichtung des klassischen Gefühls nach Bedarf für den Ausdruck von Emotionen bzw. von innerer Tiefe moduliert werden könne, sei von Michelangelo bewusst eingesetzt. Im Fresko *Eherne Schlange* (1511) in der Sixtinischen Kapelle, der Darstellung einer Massenaktion, erreiche die Methode des komprimierten Raums einen Ausdruck grosser Stärke und Vitalität, weshalb die heroische Komposition als das erste manieristische Gemälde bezeichnet werden könne. Die Komposition bestehe lediglich aus Figuren, die sich inmitten von dramatischen Lichteffekten gegeneinander drücken und stossen: „The tense, the breathless, is forced by the piling up of powerful bodies in very great motion, torn by layers of light in a space inadequate for them, so that one might fear lest the intertwined limbs spill over and burst from the frame to the left and right.“³⁴² Das gelte ebenso für das Fresko *Das Jüngste Gericht* (1536-1541) in der Sixtinischen Kapelle, ein

³⁴¹ Ebd., S. 15.

³⁴² Ebd., S. 16.



Michelangelo, *Eherne Schlange* (1508-1512). Fresko, 585 × 985 cm



Michelangelo, *Jüngste Gericht* (1536-1541). Fresko, 1370 × 1200 cm

Werk aus der späten Schaffenszeit des Künstlers, das Terror und Bewunderung erwecke. Der Raum sei auch hier anwesend, seine Darstellung weise aber auf eine Irrealität ohne Existenz hin („a space without reality, without existence“); dieser Nicht-Raum sei von Gruppen schematisch wiedergegebener Personen bevölkert, die sich aus der Komposition lösen und absteigen, und, aus der Ferne betrachtet, wie Wolkenfetzen umher schweben.³⁴³ Die Darstellung eines irrealen Raums, die Schaffung des Eindrucks vom Volumen der Körper, die übertriebenen anatomischen Aspekte zulasten der Ausgewogenheit der Normalität machen das *Jüngste Gericht* nach Friedlaender aus ästhetischer wie auch aus ethischer Sicht zum Hauptbeispiel der anticlassischen, manieristischen Attitude.

Unter Bezugnahme auf Vasaris *Lebensbeschreibungen* unterstreicht Friedlaender die Bedeutung Dürers und des gotischen Stils für Pontormo: „Now it is highly characteristic that Pontormo, as one of the pioneers of the new anticlassic rhythmical style, disgusted by the formalism of the Florentine High Renaissance, should take the psychic stance of the German master to himself during his flight to the Valdema [um der Pest zu entkommen], and even enhance his spiritual meaning.“³⁴⁴ Pontormo ahme aber nicht formal Dürer nach, sondern er gehe geistig weiter und tiefer, und prüfe somit eine Alterität der Renaissance, was für Andrea del Sarto, der auch von dem deutschen Meister beeinflusst sei, nicht denkbar gewesen wäre. Für Pontormo war Dürer der Ausdruck und das Symbol seiner eigenen revolutionären, anticlassischen Betrachtungsweise. Wie in Pontormos *Auferstehung* (1525) zu sehen, habe der Manierist jegliche Darstellung von Mondänität entfernt, und die filigranen, fast körperlosen Erscheinungen zum hochfahrenden Geist zu einer raumlosen Existenz transformiert. Die Verfeinerung der Linien und die Aneignung gotischer Elemente bzw. von Elementen aus der Frührenaissance verleihe dem Bild eine erhöhte, wenn auch übertriebene Sensibilität: „The over-refinement of the lines goes hand in hand in Pontormo with a slightly neurotic sensibility of expression, not found in the serene Sarto, but which, consistent with the more strongly dematerialized space, goes back beyond Dürer almost into the *trecento* manner.“³⁴⁵ Der nordische Einfluss auf Pontormo habe den notwendigen Anstoss

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd., S. 25.

³⁴⁵ Ebd., S. 26f.



Jacopo da Pontormo, *Auferstehung* (1523-1525). Fresko 232 × 291 cm



Rosso Fiorentino, *Moses verteidigt die Töchter Jethros* (ca. 1523). Öl auf Leinwand 160 × 117 cm

zur radikalen Änderung in seinem Stil geliefert und seine Fähigkeit gefordert, fremde Einflüsse einzuarbeiten und dadurch von der Tradition abzuweichen.

Rosso Fiorentino leistete auch einen Bruch mit der Renaissance. Die schöne Kolorierung („beautiful coloring“) von Andrea del Sarto und der verfeinerte Fluss von Farbtönen, den Pontormo nicht völlig abandonniert habe, mache bei Rosso einem intensiven Gebrauch von Farben Platz; die Zeichnung sei weniger exakt und düsterer, insbesondere bei den Gesichtern. Die Figuren selbst seien stark gedehnt, und somit dominiere oft Vertikalismus seine Werke. Das Volumen der vom Raum abgetrennten und unreal wirkenden Figuren sei gelegentlich kubisch („cubically“) aus Oberflächen konstruiert, die bei unterschiedlicher Beleuchtung in spitzen Winkeln aufeinandertreffen.³⁴⁶ Durch diese Steigerung entstehe in seinen Werken eine grosse, bisher wohl nicht gekannte Innerlichkeit („new spirituality“).³⁴⁷ Rossos *Moses verteidigt die Töchter Jethros* (1523) sei jedoch nicht durch psychische Tiefe bestimmt, sondern rein ästhetisch-formalistisch aus sich überlappenden Farb-, Ornament- und Raumebenen aufgebaut aber doch „characteristic of the new interpretation“.³⁴⁸ Bei diesem Gemälde, das „in both construction and color [...] is the the strangest, wildest picture created in the whole period, and stands quite apart fom every canonical normative feeling“, ³⁴⁹ liessen eng zusammengepresste, multiplizierte Ebenen, brutal projizierte Gesten und starke plastische Körpervolumen kaum einen Fleck blosser Erde frei. Die unrealen Farben seien der Renaissance unbekannt, und ein Gefühl von Raum und Tiefe entstehe durch die „addition of layers“ hinter- oder nebeneinander. Abgesehen von den Körpern, die einzeln ihr eigenes, extrem plastisches Volumen („extreme plasticity“; „through the actual spatial volumes“) abgrenzen, entstehe keine Vorstellung der Tiefe durch Perspektive, sondern durch das Nebeneinanderstellen von sich überlappenden Ebenen. Diese räumliche Organisation schaffe durch das Nebeneinanderstellen von Volumen eine instabile Spannung zwischen der Bildoberfläche und der Vorstellung der Tiefe und sei charakteristisch für die manieristische Methode („manieristic method“).³⁵⁰

³⁴⁶ Ebd., S. 31.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., S. 32.

³⁴⁹ Ebd., S. 33f.

³⁵⁰ Ebd., S. 32f.

Der dritte, von Friedlaender als Anführer des anticlassischen Stils des Mannerismus genannte Künstler, Parmigianino, ist kein Florentiner, sondern stammt aus dem Norden Italiens. Da er nicht gegen die kulturelle, ethisch-ästhetische Stabilität der Hochrenaissance in Florenz anzukämpfen gehabt habe, und da er nicht unter dem künstlerischen Einfluss Michelangelos aufgewachsen sei, könne man bei seinen Werken einen weniger „rough and revolutionary“ Übergang zum neuen Stil feststellen. Wie in seinem *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (1523-1524) zu bemerken, zeige Parmigianino eine illusionistische Tendenz zum Bizarren, Irrealen und zum Antikanonischen. Seine Vernachlässigung der kanonischen Beziehung zwischen Figur und Raum, die von ihm nicht nach typisch florentinischem Stil, sondern anders formulierte werde, sei völlig anticlassisch und ganz bewusst. Sein radikaler Stil mit Ausdehnung der Figuren und nachlässiger Behandlung des Raums („neglectfulness in the handling of space“) werde im berühmten und besonders charmanten („especially charming“) Werk *Madonna mit dem langen Hals* (ca. 1535-1540) beispielhaft gezeigt. Die Transgression in der Wiedergabe der Proportionen des menschlichen Körpers sei umso deutlicher, denn es handle sich nur um eine Figur (und nicht um mehrere, wie etwa bei Rosso), eine schlanke, elegante, aristokratische Dame, noch renommierter und höfischer als die weibliche Heilige Correggios. Die unkanonische Ausdehnung erhöhe nicht nur die Eleganz der sorgfältig verdrehten Haltung noch weiter, sondern führe auch zu einer erstaunlichen Darstellung der Raumverhältnisse. Trotz höchster Sensitivität in der Zeichnung seiner Figuren seien diese eher optisch als linear miteinander verbunden, wodurch sie isoliert aber doch im Raum eingeschlossen erschienen. Der Raum sei wiederum nicht proportional zu ihnen, und die Vorstellung von Tiefe werde, wie bei den Florentinern, durch die parallele Schichtung der Figuren erreicht. Trotz der radikalen Manipulation sowohl der Raumverhältnissen wie auch der Positionierung der Figur im Raum sei Parmigianino ein Künstler aussergewöhnlicher Grazie: „The infinite distinction of stance, the *recherché* and preciousness of movement and turn in the body, the transparency of narrow, exaggeratedly long-fingered hands expresses his artistic nature, albeit the predisposition was already provided in Correggesque art.“³⁵¹ Persönliche Züge des Künstlers, eine gewisse Selbstbehauptung als Individuum, sollen hier eine wichtige Rolle gespielt haben: „This has nothing directly

³⁵¹ Ebd., S. 40.



Parmigianino, *Madonna mit dem langen Hals* (1534-1535). Öl auf Leinwand, 219 × 135 cm

to do with Pontormo and Rosso, neither of them ‚elegant,‘ but over and above Parmigianino, the individual, it expressed the new mannerist feeling.“³⁵²

Wie Frey und Friedlaender betont Erwin Panofsky die subjektiven und gegenüber der Ästhetik der Renaissancekunst unorthodoxen und daher kritischen Züge des Manierismus. Diese Charakteristika (reflexives Bewusstsein, Subjekt-Objekt-Dualismus, Entfremdung des Individuums, um nur einige zu nennen) seien in der Kunsttheorie des Manierismus, insbesondere bei Zuccari und Lomazzo ausdrücklich thematisiert. Nach Panofsky will der „eigentliche ‚Manierismus‘“ die Klassik „durch bloße Modifizierung und Umgruppierung der plastischen Gestalten als solcher überwinden“.³⁵³ Aus einem Grund, der nicht erklärt wird, stellt Panofsky das Wort Manierismus (sowie seine Derivate, wie „manieristisch“) immer wieder in Anführungszeichen, wie auch im Titel des Aufsatzes, ohne damit aber den Begriff relativieren zu wollen; für ihn ist der Manierismus eine abgrenzbare und erkennbare Epoche zwischen der Renaissance bzw. Hochrenaissance und dem Barock, eine Kunstepoche, innerhalb welcher eine gegenüber der vorherigen und der nachfolgenden Epoche besondere künstlerische Herangehensweise zu bemerken ist. Zu diesem Zweck analysiert Panofsky die theoretischen Schriften von Giovanni Paolo Lomazzo und Federico Zuccari, beide italienische Maler, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker des sechzehnten Jahrhunderts. Mit dem Manierismus beginne – an dieser Stelle verweist Panofsky auf Giordano Brunos „fast Kantische“ Lehre, „wonach allein der *Künstler Urheber der Regeln sei*“ – eine „fast leidenschaftliche *Auflehnung* gegen alle starre, besonders mathematische *Regeln*“.

³⁵⁴ Die Formen der Klassik, ausgeglichen und allgemein gültig, würden im Manierismus „im Interesse eines intensiveren Ausdrucks“ verzerrt und verbogen, so dass die Figuren erschienen, „als ob sie weder Knochen noch Gelenke hätten“. Die Figuren, stellt Panofsky wie Friedlaender fest, behielten die Plastizität, die sie während der Renaissance erlangt hätten, seien aber jetzt innerhalb des im Kunstwerk dargestellten Raums nach eigentümlicher, „fast mittelalterlich[er]“ Kompositionsweise zusammengepresst. Das sei eine Instanziierung, so Panofsky, einer „lebhaft-

³⁵² Ebd.

³⁵³ Erwin Panofsky, „Der ‚Manierismus‘“ in: Ders., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* in: Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* – Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hg. v. John Michael Krois, S. 115.

³⁵⁴ Ebd., S. 117; auch S. 113 im Aufsatz „Die Renaissance“.

te[n] und durchaus bewußte[n]“ Kritik in der Kunsttheorie seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an der in der Kunsttheorie der Klassik propagierten Wissenschaftlichkeit und mathematischen Rationalisierung der künstlerischen Darstellung.

Leonardo habe sich bemüht, den Körper und seine Bewegungen und Massveränderungen nach rationalen Gesetzen darzustellen, Piero della Francesca und Dürer hätten versucht, die Technik der Verkürzung geometrisch zu entwickeln. Im Gegensatz zu diesen, durch die Mathematik formulierten Versuchen an einer rationalen Kunsttheorie bilde sich im Manierismus „das Ideal der S-förmigen ‚figura serpentinata‘“, die sich in Bezug auf ihre Proportionen und Bewegungen einer rationalen Herangehensweise entscheidend widersetze. Noch stärker ausgedrückt: „Die Mathematik, in der Renaissance als das festeste Fundament der bildenden Künste betrachtet und verehrt, wird jetzt geradezu mit Haß verfolgt.“³⁵⁵ In der Lehre Zuccaris diagnostiziert Panofsky einen „inneren Dualismus, eine innere Spannung“, die das „kennzeichnende Moment“ des Manierismus bilden. Ursache der Spannung sei die Gegenüberstellung oder wohl Dialektik zwischen malerischer Lockerung und Umgrenzung der Figur, zwischen Freiheit und Dogma der künstlerischen Tätigkeit, zwischen einem Kampf gegen die „Tyrannei der Regeln“ und einem „rational organisierten Kosmos“.³⁵⁶ Kennzeichnend für die manieristische Kunst sei aber vor allem ihr reflexives Bewusstsein oder genauer ihr reflexives Bewusstwerden: „Das grundsätzlich Neue an allem diesem besteht nicht sowohl darin, daß derartige Gegensätze *vorhanden* sind, als vielmehr darin, daß sie als solche *bemerkt* oder wenigstens deutlich *gefühlt* zu werden beginnen, daß das kunsttheoretische Denken an den der früheren Epoche selbstverständlichen Bestrebungen nunmehr bewußtermaßen Kritik übt und sich, wenn auch mit noch so fragwürdigem Erfolge, aus den plötzlich zum Bewußtsein gekommenen Aporien herauszufinden versucht.“³⁵⁷ Der so verstandene Dualismus und die folgende innere Spannung manifestieren sich auch in der metaphysisch-existentiell verstandenen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt: „Das glückliche *Ausgleichverhältnis* zwischen Subjekt und Objekt, so können wir sagen, ist unwiederbringlich zerstört, der künstlerische Geist – in jener freien, aber eben dadurch haltlosen Situation, die durch die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen wor-

³⁵⁵ Panofsky, „Der ‚Manierismus‘“, S. 118.

³⁵⁶ Ebd., S. 119f.

³⁵⁷ Ebd., S. 121.

den war –, beginnt sich der Wirklichkeit gegenüber zugleich herrisch und unsicher zu fühlen.“³⁵⁸ Panofsky diagnostiziert in der Kunsttheorie von Zuccari eine Metaphysik existentialer Angst als Folge der Entfremdung des Individuums von der Welt als Folge, wiederum eines Bewusstwerdens, gegenüber der Welt; diese Entfremdung führe, wie bei Hauser, zu einer Art Selbstbehauptung (Hauser nennt diese psychische Verfassung Narzissmus), wenn auch unter ängstlichen Verhältnissen. Das erhöhte künstlerische Bewusstsein der Epoche des Manierismus, das die Ästhetik, die Ethik und die Subjektivität des Individuums betreffe, führe zum erheblichen Zweifel an dem während der Renaissance unproblematischen, weil noch nicht in seiner fundamentalen aber zugleich problematischen Grösse erfassten Verhältnis des Geistes zur sinnlichen Realität. „Vor den Augen der Kunsttheorie hat sich gewissermaßen ein bisher verborgener Abgrund eröffnet“, schildert Panofsky die Lage auf dramatische Weise, „so daß sie die Notwendigkeit fühlt, ihn durch *philosophische Spekulation* wieder zu schließen – durch eine Spekulation, die den nach Mitte des Jahrhunderts erschienenen Kunstschriften einen vollkommen neuen Charakter verleiht.“³⁵⁹ Die Kunsttheorie des Manierismus sei also der Ort, an dem sich die problematisch gewordene Metaphysik der Renaissance – formuliert als die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt – im 16. Jahrhundert und wohl in der Neuzeit angesichts ihrer ethisch-ästhetischen Parameter gegenüber dem Künstler-Subjekt abspiele und mit bedeutenden Folgen für die Kunst weiter entwickle: „War es früher das Ziel der Kunstlehre gewesen, das künstlerische Schaffen *praktisch zu fundamentieren*, so muß sie nunmehr versuchen, es *theoretisch zu legitimieren*: das Denken nimmt nunmehr gleichsam seine Zuflucht zu einer Metaphysik, die es rechtfertigen sollte, wenn der Künstler für seine inneren Vorstellungen eine über-subjektive Geltung im Sinne der Richtigkeit einerseits, im Sinne der Schönheit andererseits in Anspruch nahm.“³⁶⁰ In der manieristischen Kunsttheorie Zuccaris erkennt Panofsky als „Ideenlehre“ die Vergegenwärtigung und Verdeutlichung der problematischen aber zugleich auch prägnanten und unter Bedingungen befreienden Beziehung zwischen Geist und Realität in ihrer wahren und angsterregenden Grösse. Der Begriff der „Idea“, also die Weltanschauung des Platonischen Idealismus und seiner Varianten (scholastischer Aristotelismus, Neoplatonismus), mani-

³⁵⁸ Ebd., S. 122.

³⁵⁹ Ebd., S. 124.

³⁶⁰ Ebd.

festiere sich in der Kunst des Manierismus in seinem ungeheuren, sinnstiftenden und zugleich sinnzerstörenden Potenzial; diese Manifestation finde jetzt nicht mehr auf naive und verschönernde Weise statt: „In der Renaissance hatte der von der Kunsttheorie noch nicht konsequent durchdachte und für ihr Denken nicht allzu belangreiche Begriff der Idea dazu beigetragen, die Kluft zwischen Geist und Natur den Blicken zu *entziehen*, – jetzt macht er sie *sichtbar*, indem er durch die kraftvolle Betonung der künstlerischen Persönlichkeit auf das Problem ‚Subjekt und Objekt‘ hinweist, und vermag ihn zugleich wieder zu *schließen*, indem er eine Umdeutung im Sinne seiner eigentlichen metaphysischen Bedeutung erfährt, und in dieser seiner metaphysischen Bedeutung den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt in einer höheren transzendenten Einheit aufhebt.“³⁶¹ Die somit als neue oder als andere Wahrheit verstandene metaphysische Bedeutung der Frage nach der Subjekt-Objekt-Beziehung werde nun in ihrer manieristischen Vorstellung und Darstellung als höhere transzendente Einheit – eigentlich als Problem, dessen Lösung, oder der Versuch dazu, zu einer solchen Einheit führen würde – in das Zentrum des kunsttheoretischen Denkens gestellt: „Die Kluft zwischen Subjekt und Objekt ist nunmehr deutlich wahrgenommen worden, und sie wird dadurch überbrückt, daß eine grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen Ideenbildung und Sinneserfahrung versucht wird.“³⁶²

Die Beantwortung der Frage nach der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt benötige eine neue Positionierung des Geistes gegenüber der Natur, wofür es nicht mehr genüge, das Schöne im Sinne der Harmonie bestimmen zu können, sondern der Mensch sei gezwungen, weiter nach der Quelle der Harmonie selbst zu suchen; das Prinzip der Schönheit finde man, so Panofsky über Zuccari, in Gott oder, nach Lomazzo und was das Schöne in der Kunst betreffe, in der höheren intellektuellen Synthesis über die Wirklichkeit hinaus: im εἶδος.³⁶³ Als Ort des *Eidos* sei in der manieristischen und grundsätzlich neoplatonischen Abhandlung Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* auf die Kunst als Tempel (metaphorisch verglichen mit dem Himmelsgebäude) hingewiesen worden.³⁶⁴ Das naturfrohe und selbstsichere Denken der Renaissance finde sein Doppel in der Kunsttheorie des

³⁶¹ Ebd., S. 125f.

³⁶² Ebd., S. 131.

³⁶³ Ebd., S. 133f.; 135.

³⁶⁴ Ebd., S. 135; 137.

Manierismus, welche die aporetische Metaphysik einer „entzweiten“ Natur und eines zugleich flüchtenden und „triumphalen“ menschlichen Geistes vorschläge.³⁶⁵ Kunst- und geistesgeschichtlich betrachtet stünden wir vor der Tatsache, so Panofsky, „daß die mystisch-pneumatologische *Schönheitslehre des Florentiner Neuplatonismus*, nach dem Verlauf eines vollen Jahrhunderts, als *manieristische Kunstmetaphysik wiederaufersteht*.“³⁶⁶

Das im Vergleich zur Klassik und Renaissance ausdrucksvollere ästhetische und ethische Herangehen, das Panofsky als Kunstmetaphysik des Florentinischen Manierismus bezeichnet, lokalisiert John Shearman, obwohl aus einer „objektiven“ Sicht, in beispielhaften Kunstwerken wie in Michelangelos Plastik *Sieger* (1532-1534).³⁶⁷ In der manieristischen Kunst gebe es keine charakteristischere Figur als jene der flammenartigen *figura serpentina*: „Michelangelo did, in fact, invent it, the first surviving example being his *Victory* [*Sieger*], carved in 1527-8 for the tomb of Julius II.“³⁶⁸ In seiner kunsttheoretischen Abhandlung *Trattato dell'arte della pittura* von 1584 führe Lomazzo, so Shearman, die S-förmige Figur, die wohl von den Manieristen aus derjenigen des klassischen *contrapposto* abgeleitet worden sei, auf Michelangelo zurück: „All motions of the body should be represented in such a way that the figure has something of the *serpentino*, towards which nature is favourably inclined. In addition, *it was always used by the ancients*, and by the best moderns. ... The figure will not appear graceful unless it has this serpentine form, as Michelangelo called it.“³⁶⁹ *Contrapposto* in der Renaissancekunst signifizierte die Vergegenwärtigung der abendländischen Subjektivität gemäss

³⁶⁵ Ebd., S. 139.

³⁶⁶ Ebd., S. 138.

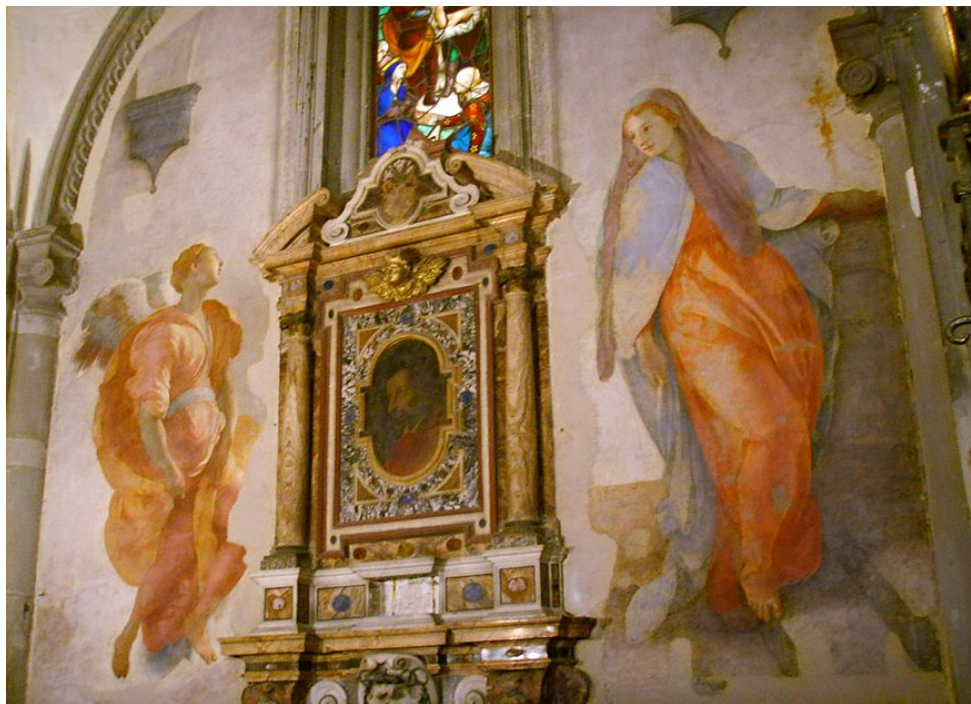
³⁶⁷ Daniel Arasse unterstreicht und kritisiert Shearmans „objektive Erwiderung“ auf die „subjektive“ Deutung des Manierismus von Panofsky und Friedlaender; sie ignoriere die historischen Indizien für eine im 16. Jahrhundert wirkende kulturelle Krise: „Dans sa cohérence même cependant, la réplique ‚objective‘ de Shearman aux élans de la subjectivité germanique reste trop étroite et accorde, dans un esprit somme toute assez peu historique, une confiance excessive à l'image que la culture du XVI^e siècle dressait d'elle-même – tout en négligeant les données nombreuses qui attestent simultanément tout au long du siècle l'existence diffuse d'un sentiment de crise (politique, intellectuelle, religieuse et morale), et dont on ne voit pas pourquoi on isolerait systématiquement la production artistique.“ Daniel Arasse, „La Renaissance maniériste“ in: Daniel Arasse u. Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste. L'univers des formes*, S. 12.

³⁶⁸ John Shearman, *Mannerism. Style and Civilization*, S. 81f.

³⁶⁹ Ebd., S. 82.



Michelangelo, *Sieger* (1532–1534). Marmor, Höhe 261 cm



Jacopo da Pontormo, *Verkündigung* (ca. 1527–1528). Fresko, 368 × 168 cm

einem ästhetischen Vorbild des humanitären Geistes der Klassik: „Lomazzo may have stretched a point when claiming that the *figura serpentinata* was ‚always used by the ancients‘; but in Quintilian he could have found an admirable authority for the evaluation of the body’s movement in aesthetic, rather than realistically expressive, terms.“³⁷⁰ Die klar artikulierten Körperteile würden beim *contrapposto* asymmetrisch angeordnet, so dass die Drehung des Kopfes sich derjenigen der Hüfte gegenübersetze, ein Bein sei Gewichtsträger und gestreckt, während das andere frei und gebeugt sei, und so weiter; alle Asymmetrien seien in Einklang gebracht: „From Donatello to Jacopo Sansovino, *contrapposto* was understood as a displacement of the masses and structure of the figure: an organic and moderate displacement expressing energy, variety and contrast between the two sides of the body. Above all it was a means of articulation, and therefore exactly unlike a flame.“³⁷¹ In der Kunst der Hochrenaissance nach 1512 werde der *contrapposto* abartig übertrieben („abnormally exaggerated“), wie z.B. bei Fra Bartolomeo; er behalte allerdings seinen naturalistisch ausdrucksvollen Charakter. Die Figuren werden flammenförmig erst bei Michelangelo, wo eine Bewegung flüssig und nicht in entgegengesetzten Richtungen durch die Körperteile laufe. Dies führe schliesslich zu Michelangelos *Sieger*, einer Komposition, die diese stilistische Entwicklung deutlich zeige. Der Sieger drückt das angewinkelte linke Bein auf den Rücken des zusammengekauerten Unterlegenen. Der rechte Oberarm des Siegers ist an die Brust gedrückt, der Oberkörper nach links zurückgedreht, während der Kopf sich weit nach rechts wendet, wodurch die rechte Schulter stark hervortritt: „The *Victory* is pyramidal, flame-like and *serpentinata*. The postures of both figures imply a suppleness and elasticity beyond what is natural. [...] Movements are completed, not arrested [im Gegensatz zum klassischen *contrapposto*]; and thus they seem neither to reflect a past action nor to anticipate a new one. The expression, as we have found before, shifts to a symbolic level, for the fluent upward surge itself suggests triumph.“³⁷² Die Haltung des *contrapposto*, deutlich verändert und im Manierismus noch ausdrucksvoller als *figura serpentinata* – um eine möglichst objektive Erörterung des Manierismus bemüht warnt Shearman allerdings explizit vor Begriffen wie „Antiklassizismus“ („anti-classicism“; „reaction“) und Charakte-

³⁷⁰ Ebd., S. 85.

³⁷¹ Ebd., S. 83.

³⁷² Ebd.

risierungen wie „Spannung“ („tension“), denn sie seien durch den Einfluss des Surrealismus und Dada sowie des Expressionismus wohl nicht vorurteilsfrei³⁷³ – sei nunmehr von sämtlichen deskriptiven Implikationen befreit, und stelle die manieristischen Tugenden („virtues“) der Grazie („grace“), der Komplexität („complexity“), der Vielfalt („variety“) und der Erschwernis („difficulty“) dar. Pontormo in seiner *Verkündigung* (ca. 1526-1528) in der Kirche Santa Felicità in Florenz und Tizian im *Papst Paul III. und seine Nepoten* (1545) würden als manieristische *figura serpentinata* die im sechzehnten Jahrhundert beliebt gewordene *contrapposto*-Pose des *Diskobolos* (ca. 460-450 v. Chr.) des Myron appropriieren. Einer der kreativsten und inspirierendsten Künstler, der den Manierismus Michelangelos fortsetze, sei Giovanni Bologna, insbesondere seine *figura serpentinata* in dreifacher Darstellung im *Raub der Sabinerinnen* (1579), wo die S-förmige Figur („the reversed question-mark“) des *Diskobolos* in drei Dimensionen erscheine.³⁷⁴

In seiner umfassenden Monografie über den Begriff der *figura serpentinata* als Hauptcharakteristikum des Manierismus bezieht sich Emil Maurer auf Lomazzos kunsttheoretisches Traktat, den einzigen Text des Cinquecentos, in dem das S-förmige Muster definiert sei, und nach dem Michelangelo, so Lomazzo, die pyramidale flammenförmige *figura serpentinata* seinem Schüler, dem Maler Marco da Siena beigebracht habe. Wie bei den oben erwähnten Autoren wird hier die Radikalisierung der Ästhetik jenseits ihrer bisherigen, während der Renaissance bestimmten Grenzen thematisiert. Der programmatisch radikalisierten Ästhetik entspreche eine neue, offenere, sogar abartige und wohl weniger strukturierte bzw.

³⁷³ Ebd., S. 135. Shearman erweitert seine Warnung vor der These, der Manierismus sei ein Vorläufer bzw. eine oder gar die erste Instanzierung der modernen Kunst: „The assumption, once made, that Mannerism was a phenomenon that can be explained by modern terms of reference – our prejudices and problems – leads in extreme cases to the assertion that in Mannerism is the beginning of Modern Art.“ (S. 136) Die ästhetischen Transgressionen des Manierismus seien nach Shearman, unter Bezugnahme auf das Epigramm auf den *Diskobolos* des Humanisten Celio Calcagnini, „part of a court artist’s function to produce oddities“, Kuriositäten also, die als eine Art besonderer Schönheit geschätzt würden: „It is essential to remember how widely appreciated was this rather special kind of beauty, because the taste of it – an aspect, certainly, of variety – accounts for so many of the odd features of Mannerist works that seem, at first sight, to consort awkwardly with the more familiar taste for ideal beauty.“ Calcagninis Epigramm, das sich als Definition des Erhabenen *avant la lettre* liest, lautet: „There are certain things that are beautiful just because they are deformed, and thus please by giving great displeasure.“ (S. 156)

³⁷⁴ Ebd., S. 86f.



Tizian, *Papst Paul III. und seine Nepoten* (ca. 1568). Öl auf Leinwand, 210 × 176 cm



Giovanni Bologna, *Raub der Sabinerinnen* (1581-1583). Marmor, Höhe 410 cm

verengte Weltanschauung, die als Vision des Künstlers in den beispielhaften Werken Parmigianinos zu sehen sei. Für den Zürcher Kunsthistoriker gilt als „Maestro“ des *serpentinata*-Stils ein Favorit Lomazzos, Parmigianino, anhand dessen berühmten Madonna-Gemäldes das Wesen des unter Betrachtung stehenden manieristischen Figurenideals erörtert wird: „Was ist die ‚figura serpentinata‘ in ihrer *künstlerischen Eigenart*? Welche Qualitäten der menschlichen Gestalt macht sie sichtbar wie keine andere ‚figura‘? Welche mangeln ihr?“³⁷⁵ Unter Parmigianinos Œuvre sei das Madonna-Porträt ein Meilenstein der aufziehenden Epoche des Manierismus am Ende der Renaissance. „Den Weg von der Hochrenaissance zur ‚maniera‘ des ‚serpentinato‘“, schreibt Maurer, „zeigt die *Madonna dal collo lungo* (Florenz, Uffizien) von Parmigianino besonders deutlich: in einer ungewöhnlichen Folge von Vorstudien, als einen Prozess der Raffinierung bis zu einer Bildform der vollkommenen eurythmischen Konsonanz.“³⁷⁶ Das von der Gattin eines Mäzens Parmigianinos als Altarbild beauftragte Gemälde zeige „nominell“ eine Madonna, tatsächlich aber eher eine elegante Dame „ohne mütterliche Innigkeit“, die nicht, wie für ein Madonna-Bild üblich, auf einem Thron sitze, sondern auf einem Podium lege sie ihre nackten Füße auf zwei „Salonkissen“. Ihre rechte, auf sich selbst zurückweisende Hand sei als „Schaustück“ dargestellt, ihr Kopf mit dem langen Hals sei selbst ein „Idol“. Die Figur weder sitze noch stehe, sondern befinde sich „in subtiler Schwebel“ weder in Frontal- noch in Seitenansicht. Die Komposition sei um eine Mittelachse arrangiert, die aber keine Symmetrie aufweise, denn links sei die Madonna von einem „Gedränge engelhafter Epheben“ flankiert, während auf der rechten Seite eine Raumschlucht mit einer „Pathosgestalt“ und einer Säulenreihe zu sehen sei: „Von einem Raum im Sinne der Renaissance – als rationalem, dreidimensional ausgeglichenen Gehäuse – wird abgesehen. Die Einheit ist aufgespalten, ist in eine Übernähe und eine Überferne polarisiert.“³⁷⁷ Die Komposition stelle eine Anzahl an Fragen hinsichtlich einzelner Elemente, wie z.B. nach der Bedeutung der Beziehung zwischen der einzigen Säule, die über einem Kolonnadensockel ragt, nach dem Sinn der von der jugendlichen Figur links dargebrachten Vase, oder nach der Symbolik des „ungewöhnlicherweise“ schlafenden Christusknaben: „Wo immer man ansetzen mag: überall sind alte ikonographische Ein-

³⁷⁵ Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, S. 26.

³⁷⁶ Ebd., S. 28.

³⁷⁷ Ebd., S. 29.

deutigkeiten in Frage gestellt, mit neuen Bedeutungen überspielt, und formale Gewissheiten ins Gleiten gebracht.³⁷⁸

Über die veränderte Ästhetik der serpentinischen Figur hinaus bedeute die manieristische Herangehensweise eine andere ethische und wohl metaphysische Haltung angesichts des „Realitätscharakter[s] des Bildes“. Mithilfe der Entzweiung der Raumordnung in Vordergrund und Hintergrund auf radikale Weise offenbare das Gemälde Parmigianinos seinen Gegenstand als Vision, die sich zwischen den zwei dargestellten aber kaum vereinbarten „Weltalter[n]“ nach Parmigianinos „unvordenkliche[m] Experimentieren“ abspiele; das religiöse Thema der Christophanie gewinne nur später während des Bildprozesses an Bedeutung.³⁷⁹ Wegen der Verstösse der Proportionsverhältnisse gelte die Madonna mit dem langen Hals als anticlassizistischer locus classicus und stelle die Frage nach den Proportionen auf kritische Weise: nicht nur der Hals, sondern auch die Beine der Madonna, ihre rechte Hand und ebenso das nackte Bein des Vasenträgers und die Säule im Hintergrund seien zu lang; auch das Bildformat mit einer hochformatigen Proportion von 1:1,7 sei vertikalisiert und überlängt. Die Transgression der Proportionsregeln sei umso markanter, denn die zusammenhanglose Dialektik zwischen der weiblichen Figur und dem architektonischen Element der Säule spreche einen klassischen Kanon der künstlerischen Darstellung an: „Zu lang ist schliesslich die Säule im Hintergrund. Mit der Madonna aufragend, bietet sie sich als Index der Proportionen an. Die Säule, seit der Antike der Inbegriff messbarer kanonischer Verhältnisse: hier ist sie ihrerseits ein Manifest der ‚*colonna (troppo) lunga*‘. Die Vergleichbarkeit, ja die Vertauschbarkeit von Säule und menschlicher Gestalt ist damals ein beliebtes Thema der Architekturtheorie. Dass Säulen menschliche Proportionen und Charaktere haben, wird, im Anschluss an Vitruv, von Serlio wie von Palladio, von Danti wie von Michelangelo verbürgt.“³⁸⁰ Die Überschreitung der bisherigen Normen der Proportion – die Höhe der Säule übersteige ihr ordnungsgemässes Mass um ein Fünftel – setze den Kanon Vitruvs ausser Kraft, mit der Absicht der „Entkörperlichung“ und „Reinheit“. Nach den Vorskizzen des Malers zeige der Planungsprozess des Gemäldes, dass „diesem Drang nach Elongation“ „ikonologische wie auch ästhetische Motive“ zugrunde lägen. Über die veränderten Proporti-

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd., S. 30f.

³⁸⁰ Ebd., S. 33.

onsverhältnisse hinaus sei auch die Artikulation der Gestalt nicht hinreichend klar für eine Proportionsvermessung im Sinne der „Renaissance-Anthropologie“. Die Darstellung des Körpers der Madonna erlaube keine klare anatomische Gliederung, die Draperien erschwerten die Vermessung der Körperteile und das „Drehen und Wenden, Anheben und Zurückstehen“ der Körperhaltung machten jegliche Messbarkeit und Vergleichbarkeit praktisch unmöglich. Der Maler stelle sich eine „andere, eine dynamische Einheit der Gestalt“ vor, wonach die Proportionen „variabel und undeutlich“ seien sollen, er habe aber die „schöne Proportion“ nicht ganz beseitigt. „Um die Mitte des Jahrhunderts“, schreibt Maurer unter Bezugnahme auf Vasaris Kommentar zur Einheitlichkeit der Norm, „verdichtet sich die Kritik an den mathematischen Rationalisierungen der Proportionen und ihrer empirisch gewonnenen Quantifizierung.“³⁸¹ Und unter Bezugnahme auf Lomazzo: „Lomazzos Proportionslehre, im Traktat von 1585, fasst die freien, antikanonistischen Tendenzen eines halben Jahrhunderts zusammen, allerdings nicht ohne selber wieder zu kanonisieren.“³⁸² Dies erfolge nach einer „rhythmisch-dynamische[n] Abfolge von Verhältnissen“; dies erfolge wiederum infolge des Aufbrechens und der Zerlegung der bisherigen Vorstellung von absoluter Schönheit in eine „Pluralität von Perfektionen“ – Parmigianino werde diesbezüglich von Lomazzo als Grossmeister gepriesen.

Maurer betont die Veränderung der Gestaltung der Madonna-Figur nach der „Neuformation“ der *figura serpentinata*, die einen der Ethik der Renaissance fremden „Bewegungscharakter“ ausweise: „Entproportionierung, Allongement, Deformation – das sind, von der Renaissance her gesehen, ketzerische Entwicklungen, auf Willkür und Exzess hinführend.“ Die Beweglichkeit der menschlichen Gestalt in der Kunst des Manierismus liege am Fehlen eines „inneren Gerüsts“, was zu einer ästhetischen und wohl ethischen Biegsamkeit der einst als konstruktiver und funktionaler Bau vor- und dargestellten menschlichen Figur führe. „Hier ist deutlich zu erkennen“, schreibt Maurer mit Bezug auf eine Studie Parmigianinos zur *Madonna dal collo lungo* (Blatt 509 des Louvre), „wie Parmigianino das Gewand einsetzt: nicht als Faltenwerk, das das funktionierende anatomische Körpergerüst der ‚*macchina umana*‘ zu markieren und zu erklären hätte – oder gar

³⁸¹ Ebd., S. 35.

³⁸² Ebd.

dessen Emphase wäre –, vielmehr als dominantes rhythmisches System.“³⁸³ Durch die Abschaffung oder eigentlich die radikale eurhythmische Veränderung der klar artikulierten Ordnung des Renaissance-Kontraposts bilde Parmigianino den „Gegenpol“ zu Michelangelo, oder genauer, zum frühen Michelangelo. Ästhetisch sowie ethisch betrachtet wird hier auf eine Polarität oder wohl auf eine kunsthistorisch-evolutionäre Dialektik zwischen rationaler geometrischer Regulierung (des Kontraposts) einerseits und organischem „Bewegungsfluss“ (der *figura serpentinata*) andererseits, auf eine rhizomatische künstlerische Ganzheit avant la lettre hingewiesen: „Dabei ist aber der Kontrapost aus Renaissance-Funktionen entlassen. Er soll nicht mehr Kontraste schaffen (zwischen links und rechts, zwischen aktiv und passiv, zwischen statisch und dynamisch usw.); er soll nicht mehr artikulieren, sondern, im Gegenteil, auflösen und alles mit allem in Verbindung bringen.“³⁸⁴ An dieser Stelle bezieht sich Maurer auf die Metapher der stets schwer bestimmbaren Flamme, die in Lomazzos Text aufgegriffen sei und dem „heiligen“ Begriff der Eurhythmie diene; die dadurch im Kunstwerk als „entkörperlichtes artistisches Schemen“ entstehende ästhetische „*risonanza*“ führe zur „Auflösung des hochklassischen Gestaltbaus“. Ein weiteres und sehr bedeutendes Ergebnis der Überschreitung des klassischen Stils jenseits der „Renaissance-Normen“ und über eine bloße Steigerung der *contrapposto*-Technik hinausgehend sei die Schaffung einer neuen – weiblichen – dominanten Figur in der Malerei, die zugleich Venus, Eva und Maria darstellen könne und als Alternativ zur Michelangelos vorwiegend männlichen Figurenwelt hervortrete, beispielhaft und exponiert wiedergegeben in Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals*. An dieser Stelle hält Maurer ein Plädoyer für eine diesbezüglich entsprechend sensitive und aktuelle Historiografie bzw. Kunstgeschichte: „Hier wären *Gender Studies* neuerer Observation anzuschliessen, zu Fragen wie: inwiefern und wo und wann die männliche Idealfigur des Zeitalters durch die ‚figura serpentinata‘ verändert, nämlich verweiblicht wird; inwiefern sich die Differenzierung der Geschlechter eher verschärft oder polarisiert; inwiefern sich ein neuartiges, androgynes Ideal, als ‚drittes‘, ‚perfektes‘ Geschlecht,

³⁸³ Ebd., S. 37.

³⁸⁴ Ebd.



Parmigianino, *Zur Anbetung der Hirten* (1524-1527). Bleistift und Tinte auf Papier, 21.7 × 14.9 cm



Michelangelo, *Die Bogenschützen* (ca. 1530). Rote Kreide auf Papier, 21.9 × 32.3 cm

einstellen kann. Wir wollen sie einer jüngeren Generation von Kolleginnen und Kollegen anvertrauen.“³⁸⁵

Nichtsdestotrotz diagnostiziert Maurer eine exzessive Innerlichkeit oder Exklusivität oder sogar Narzissmus – wenn der Begriff Hausers, der die manieristische Weltanschauung beschreiben soll, an dieser Stelle verwendet werden darf – in der Funktion des ethisch-ästhetischen Nexus der *figura serpentinata* im Narrativ des Kunstwerks (insbesondere im Aktionsbild). Durch den Vergleich eines Entwurfs von Parmigianino zur *Anbetung der Hirten* (1524-1527), bei dem die Hirten „an Ort‘ in ihren eigenen Gefühlen zu wallen [scheinen]“, mit Michelangelos *Die Bogenschützen* (ca. 1530), auf dem „die nackten Jünglinge [...] aus sich herausgehen [...] ganz aktiv und zielbewusst“, kommt Maurer zu dem Schluss: „[D]ie ‚serpentinata‘-Bewegung kann nichts wollen und nichts vollbringen. Sie kennt keine zweckhafte Anstrengung, kein Ziel ausser sich selber; keine andere Funktion, als sich in sich selber zu bewegen, sich zu verzehren nach Art der Flamme.“³⁸⁶ Das Engagement Michelangelos kapituliere vor dem „dégagement“ Parmigianinos, der die Regeln der Malerei benutze, „um sie erst recht ausser Kraft zu setzen, nicht provokativ, vielmehr in der Souveränität eines andern Prinzips“. Die klassische Ikonologie und Gebärdensprache, also die klassische bzw. die klassizistische Ästhetik und Ethik der Renaissance löse sich somit auf.³⁸⁷

Im Mittelpunkt der eingehenden und im Vergleich zu den eher philosophisch orientierten Ansätzen von Frey, Friedlaender und Panofsky sachlichen Monographie über die Malerei des Manierismus von Jacques Bousquet stehen die zahlreichen Stile dieser Kunstepoche. Trotz ihrer Variabilität würden die manieristischen Stile zugleich künstlerische Souveränität (was die Linienführung und die Darstellung des Raums betreffe) sowie ästhetische und persönliche Reflexivität ausdrücken. Folgende Themen dazu sind enthalten: die Betonung der Linie, die Plastizität der Malerei, der Kubismus, die geometrische Anordnung der Komposition als Poesie, die Streckung der Figur, die Deformation und das Spiel mit der Perspektive, die *figura serpentinata*, die Verwendung eines schwarzen Hintergrunds, die als Gemälde konzipierten Umrahmungen, Nachtszene und nächtliche Brände, stimmungsvolle Erscheinungen und schliesslich die Gliederung des

³⁸⁵ Ebd., S. 42.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd., S. 43f; 47.



Agnolo Bronzino, *Johannes der Täufer* (1550–1555). Öl auf Leinwand, 120 × 92 cm



Cecco del Caravaggio, *Auferstehung* (1619-1620). Öl auf Holz, 339 cm × 199 cm

Raums. Die Klarheit der Linienführung sei das allgemeinste und auffälligste Merkmal unter den kennzeichnenden Charakteristika des Manierismus. Die strenge Strichführung und der dadurch entstehende Eindruck der Sauberkeit würden die thematische Vielheit der manieristischen Malerei prägen, wie es zum Beispiel bei der Figurendarstellung *Johannes der Täufer* (1550-1555) von Bronzino und bei der hochkomplexen Komposition *Hochzeit von Kana* (1562; 1945 verbrannt) von Ludger tom Ring d. J. zu sehen sei. Obwohl die Klarheit der Linie kein Monopol des Manierismus sei – auch die romanischen Maler zeigen diese Eigenschaft – unterscheide sich dennoch die manieristische Malerei dadurch sowohl von der Hochrenaissance wie auch vom Barock. Etwa bei der *Auferstehung* (1619-1620) des Manieristen Cecco del Caravaggio (eigentlich Francesco Boneri oder Buoneri) bleibe „kein einziges Stückchen Bildfläche [...] sich selbst überlassen“, während man bei Raffael „fast immer ungenaue, flächig übermalte Zonen antreffen“ werde.³⁸⁸ Dies heiße nicht nur, dass Ceccos Linie genauer als diejenige von Raffael sei, sondern vielmehr, dass die manieristische Malerei über die Eigenschaft verfüge, durch ihren Stil der Zeichnung trotz einer eventuellen thematischen Simplizität den Eindruck von Fülle hervorzurufen.

Der Malerei des Manierismus fehle aber die Kraft und die Wärme, die beim Barock, bei der Romantik oder beim Impressionismus durch die Farbe erreicht werde; dieser Mangel sei allerdings nicht ohne Vorteile: „Bei der manieristischen Malerei gibt es keine solchen gefühlsbedingten Höhen und Tiefen; manchmal mag sie kalt erscheinen, aber niemals ist sie häßlich oder läuft auch nur Gefahr, häßlich zu sein. Ein Gemälde von Parmigianino, Bronzino, Wtewael oder von einem Meister der Schule von Fontainebleau ist nicht allein schön; es behält sich ein gewisses Maß an Schönheit zurück, so daß das rein Ästhetische niemals verletzt wird. Und auf dieser zusätzlichen Schönheit, diesem untrüglichen Schönheitssinn beruht gerade die Eleganz des Manierismus. Die Betonung der Zeichnung macht den Manierismus auch zu einer überwiegend repräsentativen und intellektuellen Kunst.“³⁸⁹ Die so verstandene Eleganz des Manierismus erweise sich nicht als ausreichend wirkungsvoll, denn es entstehe die Gefahr einer rein illustrativen Malerei, die weitere Fallstricke nicht vermeiden könne: „Viele Akte gehen hart an

³⁸⁸ Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, S. 53.

³⁸⁹ Ebd., S. 57.

Pornographie vorbei, und viele Allegorien grenzen an Pedanterie.“³⁹⁰ Letztendlich gelinge es jedoch der manieristischen Malerei, eine wahre Alternative zur klassischen Kunst für die kommenden Kunstepochen zu liefern: „Aber die zeichnerische Meisterschaft des Manierismus gestattet ihm auch die Übertragung aller Träume, aller Absurditäten, aller bizarren Einfälle. Zusammen mit dem ebenfalls eminent zeichnerischen Surrealismus – ich denke an Künstler wie Dali, Delvaux, Clerici, Marsi, Fini – hat uns der Manierismus von allen Kunstrichtungen die Pforten zu anderen Welten am weitesten geöffnet.“³⁹¹ Neben dem Surrealismus werden von Bousquet auch der Kubismus und der Futurismus erwähnt, als deren Vorläufer der Manierismus betrachtet werden könne. Grund dafür sei wiederum die klare Linienführung und die dadurch ermöglichte „Betonung des Rauminhalts“, die manchmal zu einem „regelrechten Kubismus“ führe, sowie „die Vorliebe für den Serpentinastil“, die „einem dem ‚Futurismus‘ ähnlichen Anliegen“ entspreche.³⁹² Die geometrische Stilisierung des menschlichen Körpers sei in zwei Gemälden besonders markant: „Rossos *Kreuzabnahme* aus dem Jahre 1521 lässt klar die Absicht erkennen, den menschlichen Körper auf seine geometrischen Formen zu reduzieren. Diese Tendenz findet 1522 mit dem Gemälde *Moses verteidigt Jethros Töchter* in den Florentiner Uffizien ihre Bestätigung.“³⁹³ Der Frühkubismus der manieristischen Malerei finde seine Zuspitzung im Œuvre Luca Cambiasos, der aufgrund seiner Skizzen als „echter Vorläufer der Kubisten“ bezeichnet werden könne. Seine Federzeichnung *Figurengruppe* (ca. 1560) in den Uffizien ähnele den Marionetten von Giorgio de Chirico.

Die starke Linie als grundlegende Eigenschaft der manieristischen Malerei ermögliche die Streckung der Figuren und befreie somit ihre Thematik, eine Lockerung, die durch die *figura serpentinata*, die besondere Gliederung des Raums und die Deformation der Perspektive weiter gefördert werde. Bousquet betont das Bewusstsein des Malers von der Zeichnung, die Ergebnis seiner meisterhaften Beherrschung sei und ihm ein spielerisches Herangehen ermögliche: „Er behandelt die Linien, wie ein Musiker ein musikalisches Thema behandeln könnte, indem er sie nach rein ästhetischen Gesichtspunkte ohne übertriebene Rücksicht auf die

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd., S. 59; 68; 84.

³⁹³ Ebd., S. 65.



Luca Cambiaso, *Figurengruppe* (ca. 1560). Lavierte Feder-Zeichnung auf Papier, 35 × 24 cm



Rosso Fiorentino, *Kreuzabnahme* (1521). Öl auf Holz, 375 × 196 cm

Wirklichkeit, die sie eigentlich darstellen sollten, abwandelt und formt.“³⁹⁴ Die Rücksicht auf die realistische Darstellung der Wirklichkeit seitens des Künstlers sei allerdings nicht übertrieben, denn die Streckung der Längen bei den Figuren und bei zahlreichen Gemälden illustrieren den Punkt deutlich; eher handle es sich um eine idealistische Sicht: „Die Betonung der Linienführung ist auch ihre Überspitzung und Befreiung.“³⁹⁵ Der Kunsthistoriker legt diesbezüglich eine lange Liste von Künstlern und Kunstwerken vor, bei denen die Proportionen besonders „frappierend“ erscheinen und zugleich zur „kennzeichnenden Eleganz“ sowie zugleich zur „Entmaterialisierung“ des Körpers beitragen, wie etwa in der „mystischen“ Kunst Grecos. Die radikale Behandlung der Gestalten in der manieristischen Malerei führe zu weiteren Verstößen gegen die Form und die Perspektive und infolgedessen zu „regelrechten Mißbildungen“ und „bizarren Spielen“.

Bei Pellegrino Tibaldi diagnostiziert sogar Bousquet einen Drang nach Deformation, ebenso bei Bronzino, Pontormo und Maarten van Heemskerck. Solche Deformation könnten nicht die Konsequenz malerischer Ungeschicklichkeit sein, denn alle seien ausgezeichnete Künstler, sondern eher das Ergebnis optischen und perspektivischen Experimentierens. Wie bei den anamorphotischen Gestalten und der Anwendung einer starken Verkürzung, wie sie (insbesondere die Verkürzung) in der manieristischen Malerei häufig vorkommen, gehe das Spiel der „verzerrenden Perspektive“ manchmal bis zur „Unkenntlichkeit des Bildes“. Als anschauliches Beispiel hierfür führt Bousquet die Stiche-Tetralogie von Hendrick Goltzius (nach Zeichnungen von Cornelis van Haarlem) *Vier Unglückliche – Ikarus, Phaeton, Ixion und Tantalus* (1588) an, auf denen die arroganten Persönlichkeiten nach ihrer Hybris gegen die Götter beim „Sturz in den leeren Raum“ dargestellt sind. Hinsichtlich der Gliederung des Raums in der manieristischen Malerei verweist Bousquet auf das Stereotyp in der kunsthistorischen Literatur, die Dimension des Raums zeige im Gegensatz zur Renaissance bzw. Hochrenaissance eine Zusammenhanglosigkeit. Zum Teil aber basiere die Meinung, dass es im Manierismus eine Verneinung des Raums gäbe, auf einer vagen und willkürlichen Gesichtsphilosophie, die die Tatsachen nicht berücksichtige: „Der Manierismus stellt in seiner Gesamtheit weniger eine Aufhebung als eine Auflockerung des Raumes dar. Er

³⁹⁴ Ebd., S. 75.

³⁹⁵ Ebd.

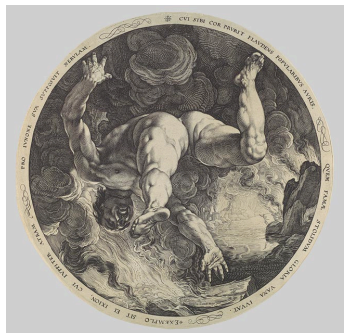
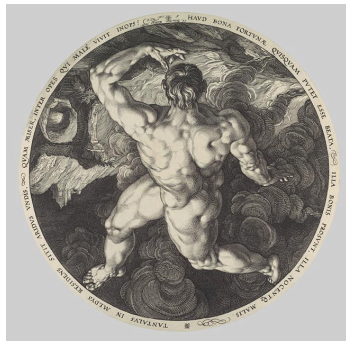
verzichtet dabei aber keineswegs auf die in der Renaissance gewonnenen Einsichten über die Perspektive und die Atmosphäre, sondern unterwirft sich ihnen lediglich weniger bedingungslos. [...] Der Raum ist nicht mehr wie bei Raffael ein Absolutes, sondern ein Mittel der plastischen Darstellung unter anderen, aber er bestimmt sie nicht unbedingt.³⁹⁶ Die rationalen Raumverhältnisse der Renaissance werden also in der manieristischen Malerei nicht aufgehoben, sondern vom Künstler souverän und zugleich spielerisch beherrscht. Kompositionen, die verschiedene Schauplätzen einschliessen, illustrieren diesen dezentrierten Fokus, wie zum Beispiel Grecos *Begräbnis des Grafen von Orgaz* (1586-1588). Es handle sich dabei natürlich nicht um eine malerische Primitivität, sondern um eine bewusste „Verfälschung“ mit dem Ziel der Verbindung der Einheit und der Vielfalt des Raums. Das genaue Gegenteil in der Verwaltung des Raums stelle die Vorstellung und Wiedergabe der Leere dar, wie in der *Kellerszene* (1537) von Jean de Gourmont zu sehen. Diese polare Herangehensweise der Vorstellung und Darstellung des Raums in der Malerei des Manierismus sei, wie wohl die gesamte manieristische Weltanschauung, das radikale und manchmal abartige Ergebnis einer erhöhten ästhetischen, ethischen und persönlichen Reflexivität: „Überfülle und Leere, diese beiden Extreme in der Aufteilung des Raumes, entsprechen im Grunde genommen wie die beiden gegensätzlichen und doch verwandten Manien der Platzangst und der Klaustrophobie einem aufs höchste gesteigerten Raumbewußtsein.“³⁹⁷

Wie bei der im entsprechenden Abschnitt über die Gegenwartskunst untersuchten kunsthistorischen Literatur gehören die Begriffe der Ästhetik und der Ethik auch zu den wesentlichen Aspekten der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Positionen in der betreffenden Literatur über den Manierismus. Ästhetik und Ethik werden bei den verschiedenen interpretatorischen Ansätzen der hier behandelten Autoren in einen weitergefassten kunsthistorischen Zusammenhang eingebettet, aus dem heraus versucht wird, die entsprechenden Entwicklungen im Bereich der Ästhetik und Ethik mit einer evolutionsgeschichtlichen Sicht einzuordnen und zu erklären. Der im Hintergrund der verschiedenen Analysen wirkende Entwicklungsprozess ist nicht bei allen Autoren gleichermassen explizit linear postuliert, er impliziert aber grundsätzlich immer die historische Entwicklung Mittelalter-

³⁹⁶ Ebd., S. 109.

³⁹⁷ Ebd., S. 110.

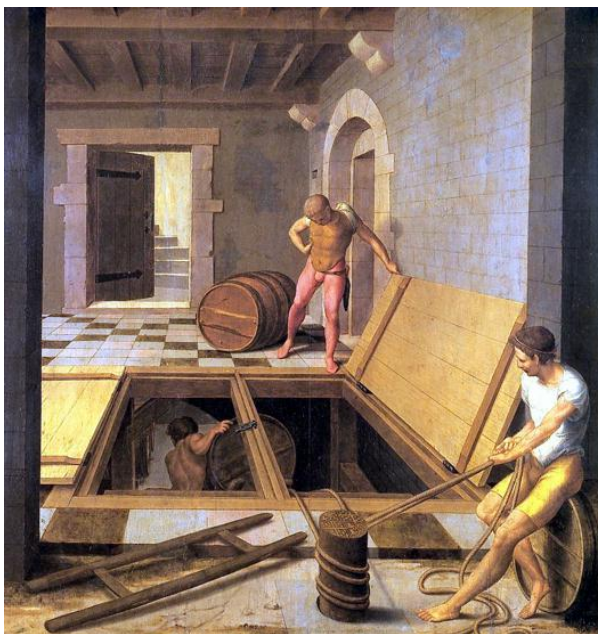
Renaissance-Manierismus, die wiederum die kulturhistorische Entwicklung Religion-Rationalismus-Subjektivität impliziert. Die Behandlung der verschiedenen Aspekte von Ästhetik und Ethik der Kunst des Manierismus folgt grundsätzlich diesem Schema der Entwicklung der Kulturgeschichte.



Hendrick Goltzius, *Vier Unglückliche – Ikarus, Phaeton, Ixion und Tantalus* (1588).
Stiche-Tetralogie, Durchmesser 33 cm



El Greco, *Begräbnis des Grafen von Orgaz* (1586-1588). Öl auf Leinwand, 460 × 360 cm



Jean de Gourmont, *Kellerszene* (1537). Öl auf Holz, 57 × 55,5 cm

II. 2. Alterität der Subjektivität

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts und in der Endphase des Manierismus manifestierte sich europaweit (Haarlem, Utrecht, Nancy, Prag, Fontainebleau – Italien wird an dieser Stelle nicht erwähnt), so schreibt Daniel Arasse, die Zuspitzung des manieristischen Stils, die Steigerung seiner ästhetischen Transgressionen, die dem Ethos einer „exubérance ultime“ entsprächen. Die steigende Gewalt des Manierismus geschehe als Kompensation seiner schwindenden Aktualität angesichts des Anbruchs der Moderne, für die er selbst den Weg geebnet habe, denn die Moderne („la modernité en art“) sei schon im Klassizismus Carraccis und Caravaggios wirkend und prägend. Der Formalismus des Manierismus werde auch deshalb radikaler, weil Künstler wie de Bloemaert, Wtewael, Cornelisz, Spranger, von Aachen und andere angesichts der Entwicklung ihrer Vorgänger die Formen der Figuren und die Darstellung des Raums weiter ins Extreme trieben. Es handle sich nicht um eine Weiterentwicklung im Sinne einer Bearbeitung des schon gegebenen manieristischen Stils, sondern eher um seine masslose Zuspitzung: „L’invention consiste moins à combiner de façon neuve les références qu’à pousser jusqu’à la limite du vraisemblable et du supportable les principes artificiels de la manière.“³⁹⁸ Des Weiteren ermögliche die Radikalisierung des manieristischen Stils, als Vorwand, die Demonstration der künstlerischen Virtuosität, die sich nach exklusiv künstlerischen Kriterien auf die Autonomie des Künstlers („l’autonomie de la virtuosité artistique“) beziehe. Die Übereinstimmung zwischen Stil und Thematik sei dementsprechend nicht immer eng konzipiert, wie z.B. im *Epitaph des Prager Goldschmieds Nikolaus Müller Vor* (1592) sowie im Gemälde *Minerva als Siegerin über die Unwissenheit* (1591) von Bartholomäus Spranger, in dem Jesus und Minerva die gleiche Pose mitten in der gleichen kompositorischen Einstellung aufweisen. Ein momentaner Irrgang und eine Dekadenz seien allerdings bei „cette exploitation ultime du glissement d’attention du thème représenté vers la manière

³⁹⁸ Daniel Arasse, „L’unité du style“ in: Daniel Arasse u. Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste. L’univers des formes*, S. 401.



Bartholomäus Spranger, *Epitaph des Prager Goldschmieds Nikolaus Müller Vor* (1592). Öl auf Leinwand, 243 × 160 cm



Bartholomäus Spranger, *Minerva als Siegerin über die Unwissenheit* (1591). Öl auf Leinwand, 163 × 117 cm

de la représenter“ zu bemerken, wobei diese „aberration momentanée“ und „décadence“ an einem Mangel an Vorstellungskraft oder an der Erschöpfung des Stils lägen.³⁹⁹ Die bewusste Absicht („intention délibérée“) des Manierismus aber, seine klassischen Vorbilder in ein Paradox zu treiben, sei keine späte Entwicklung in der Geschichte des Stils, sondern sie manifestiere sich als, eben, „la pratique *di maniera*“ von seinen Ursprüngen bis zu seinem extremen Ende.⁴⁰⁰ Es werde vermutet, so Arasse über die hier bereits angesprochene kunsthistorische These, dass die ästhetische und ethisch radikale Herangehensweise des Manierismus als Konsequenz einer politischen, sozialen, religiösen und intellektuellen Vertrauenskrise der klassischen Renaissance zu verstehen sei. Es sei somit an der Zeit, sowohl die Prinzipien als auch die formalen Mechanismen der transgressiven Gestaltung des Raums und der Figuren zu beschreiben und zu präzisieren. Die Recherche über die Verstöße der manieristischen Kunst gegen die klassische Ästhetik und Ethik der Renaissance wird Arasse zur Berücksichtigung ihrer Bedeutung für und Nachwirkung auf die manieristische Subjektivität führen.

Arasse bespricht den radikalen Bruch mit der Kommensurabilität zwischen Nähe und Ferne als essentielles Merkmal der manieristischen Bildgestaltung. Diese Kommensurabilität ermögliche in der klassischen Malerei die normale Perspektive, die Grundlage für die Figuren und die Verständlichkeit des Narrativs. Alberti bestehe, so Arasse, auf der Notwendigkeit des Abstands („*vacuum*“), damit das Narrativ übersichtlich bleibe; genau diesen Abstand schaffe der Manierismus seit seinem Anfang durch die Aneinanderreihung verschiedener Ebenen jenseits der perspektivischen Anordnung der klassischen Kunst ab („Pontormo appuie sa démonstration anticlassique en recourant à la verticalité gothique“; auch Rosso und Parmigianino brächten die perspektivische Vorstellung der Renaissance aus ihrem Gleichgewicht).⁴⁰¹ Diese paradoxe Künstlichkeit („l’artifice“) der Vorstellung erweise sich als Erfindung des Künstlers und habe nunmehr eigenständige Priorität vor der Behandlung des einst zentralen Gegenstands des Kunstwerks. Die Dezentrierung des thematischen Gegenstands der Malerei sei schon bei Raffael zu bemerken, so z.B. beim *Borgobrand* (1514), bei dem die Figur des gerade ein

³⁹⁹ Ebd., S. 401.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd., S. 406f.

Wunder vollbringenden Pontifex in den Hintergrund gerückt sei. Das systematische Spiel der manieristischen Malerei mit dem Verhältnis zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen Tiefe und Volumen könne wohl eine Reaktion – betont durch die aristotelische Vorstellung des Raums als Grenze des Körpers – gegen den Begriff des kontinuierlichen Raums entsprechend Albertis Lehre der perspektivischen Geometrie sein. Im Rahmen des zivilen Humanismus Albertis liefere die ordentliche Perspektive ein kollektives Raster („une grille collective“), in das sich die Figuren der Geschichte der Menschheit einschreiben („s’inscrire“) können. Der manieristische Körper schaffe dagegen die Unterstützung und die Vermittlung („le support et le relais“) der Vorstellung eines von hierarchischen, aber letztlich flackernden Beziehungen regierten Raums. Angesichts dessen verlange der Manierismus die Beherrschung der scheinbaren Bewegungen des Körpers und ihrer Grazie. Diese dynamische Vorstellung des Körpers beruhe auf zwei komplementären, aber zugleich in Konflikt stehenden Grundsätzen: Der Körper habe Anteil an der universellen und mondänen Mobilität, die seit dem 15. Jahrhundert von der Naturphilosophie befreit worden sei, und die die geschlossene hierarchische Welt der aristotelischen Philosophie zu einem grenzlosen Universum wandle. Die grundsätzliche Mobilität des Körpers – Arasse nennt als Beispiel Giulio Romanos *Schlacht an der Milvischen Brücke* (1520-1524) – manifestiere aber diese geistliche Energie („énergie spirituelle“), die seit Pico della Mirandola die Würde des Menschen bestimme, ihn von der trägen Masse unterscheide, und ihn dadurch als das einzige sich aufwärts entwickelnde Wesen unter den Wesenden hervorhebe. „De Pontormo ou Rosso à Greco, mais aussi de Michel Ange à Bellange ou aux disciples de Spranger“, schreibt Arasse über die Exaltation der Subjektivität nach der Weltanschauung des Manierismus, „les contorsions dynamiques et les paradoxes gestuels donnent figure au conflit qui oppose esprit humain et matière inerte, à la dialectique (qui est au cœur de la ferveur religieuse du siècle) entre la pesanteur et la grâce. La grâce, concept spirituel, devient la visée première du peintre maniériste: il y transpose en termes visuels une aspiration spirituelle profonde.“⁴⁰² Konflikt („conflit“), Dialektik („dialectique“), Leidenschaftlichkeit („ferveur“), Aspiration („aspiration“) sind Begriffe, die in der Schilderung Arasses herausragen und somit

⁴⁰² Ebd., S. 413.



Giulio Romano, *Schlacht an der Milvischen Brücke* (1520-24). Fresko, 851 × 376 cm



Leonardo da Vinci, *Leda mit dem Schwan* (1503-1507). Entwurf, Bleistift, Tinte und Pinsellavierung auf Papier, 16 × 13,9 cm

auf eine Auseinandersetzung hinweisen – aber nicht auf einen Bruch, sondern eher auf eine radikale Kontinuität,⁴⁰³ daher der Titel der Monographie *La Renaissance maniériste* – zwischen einem Diesseits und einem Jenseits, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, zwischen Identität und Differenz. Es sei nicht zufällig, dass Veronese die typischen manieristischen Posen für Christus und die grossen religiösen Figuren reserviere, denn die manieristische Veredlung transfiguriere und modelliere das Reale, das dem manieristischen Künstler flexibel und formbar erscheine. Demnach werde das kreative Potenzial des Künstlers durch den Sieg der Kunst über den Widerstand der Materie hervorgehoben – „sinon comme le Créateur, du moins à son image.“⁴⁰⁴ Inmitten der durch Virtuosität und künstlerische Unabhängigkeit des schaffenden Individuums exaltierten Darstellungsmöglichkeiten der manieristischen Malerei beschreibe die *figura serpentinata* durch die Eleganz des Umrisses die innere Dynamik der Figur („un dynamisme intérieur à la figure“) auf der Oberfläche der Repräsentation, so wie schon Leonardo da Vinci mit seiner nicht erhaltenen *Leda* (ca. 1505-1507) vor Michelangelo den Weg gewiesen habe.⁴⁰⁵ Der Manierismus nutze die *figura serpentinata* nicht aufgrund ihres deskriptiven oder expressiven Wertes, sondern wegen ihrer Möglichkeit, künstlich eine über die Möglichkeiten der Natur hinausgehende „grâce vivante“ zu erzeugen. Damit würden die „formules artificielles“ des Manierismus keine rein künstlerische Praxis, sondern eine Ästhetik schaffen, die, wie Panofsky bemerke, die Kapazität des Siegs des *Eidos* über die Materie beweise.⁴⁰⁶

Die Grazie („la grâce“), Hauptziel des manieristischen Malers, sei als „qualité privilégié du courtisan“ Gegenstand des Buchs Castigliones (*Der Hofmann*, erstmals gedruckt 1528). Streben und Tun des Hofmanns sei es, mit *sprezzatura*, d.h. mit aus einer rhetorischen Überzeugungskraft und einem ästhetischen und ethischen Bewusstsein entspringenden Leichtigkeit und unbeschwertem Stil die Grazie als Existenzzustand zu erreichen. Grazie und *sprezzatura* seien aber Qualitäten, die trotz der ästhetischen Extravaganz und der ethischen Radikalität des Manierismus tiefere Aspekte der Kultur und des Individuums berühren: „Au-delà

⁴⁰³ Vgl. S. 467. „Cela suffit à montrer, une fois encore, la continuité entre Renaissance classique et Renaissance maniériste: sur la fin du siècle, la pensée de l’art tire toutes les conséquences d’un siècle où la société de cour a été le modèle dominant de civilisation.“

⁴⁰⁴ Ebd., S. 413.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 416.

⁴⁰⁶ Ebd.

de ses références aristocratiques, elle fixe un idéal humain que l'âge classique appellera, un siècle plus tard, l'honnête homme, le „gentleman“, le „gentilhomme“. Autrement dit, et en accord avec le période où il est conçu, *Le Courtisan* pose un idéal classique dont l'arrière-plan réside dans la conception aristotélicienne de la vertu comme *mediocritas*, „médiété“ entre deux excès.⁴⁰⁷ Es entsteht also ein Paradox, bei dem zugleich Transgression und Mittelmässigkeit, ein grenzloses Universum und die Tugenden der geschlossenen Welt des Aristoteles herausgefordert würden; dieses Paradox illustrierte eben die Problematik des Bruchs mit der Klassik der Renaissance oder der Kontinuität der „Renaissance maniériste“. Die *sprezzatura*, so führt Arasse den Begriff näher aus, sei, wie man sage, eine Kunst der Verschleierung („un art de la dissimulation“) des Selbst im Sinne eines höflichen Benehmens. Die *sprezzatura* berühre aber eine tiefere und unveränderliche Innerlichkeit, die sie durch eine reflexive Dialektik (wobei ein gewisses Mass an Distanzierung vom Selbst erforderlich sei) bestätige: „Mais, il faut le souligner maintenant, cette esthétisation dissimulatrice de soi sous le regard des autres légitime l'existence d'une sphère intérieure latente, tenue secrète et inaliénable: le for intérieur.“⁴⁰⁸ Bronzino und Vasari, beide Maler am Hof der Medici, hätten dadurch einen über den üblichen Raum des Kunstwerks hinaus reichenden Raum eröffnet, wodurch sich ein erneuertes inneres Bewusstsein der Subjektivität („une conscience intérieure renouvelée de la subjectivité“) konstituiert habe.⁴⁰⁹

Angesichts der Dialektik zwischen Innerlichkeit und Äusserlichkeit als Ort der Subjektivität in der manieristischen Malerei vergleicht Arasse die Porträts der beiden Florentiner Pontorno und Bronzino. Bronzino betone die Undurchdringlichkeit seiner Figuren und mache das Porträt zur Kunst der Verschleierung des Selbst, wie z.B. im *Porträt von Bartolomeo Panciatichi* (ca. 1540). Dagegen bringe Pontorno eine persönliche Idealisierung des Porträtierten zum Ausdruck, die dem Betrachter gegenüber einen enigmatischen, emotionalen Charakter suggeriere, wie im *Porträt von Niccolò Ardinghelli* (ca. 1541-1544) zu sehen sei. Abgesehen von der Problematik des manieristischen Porträts offenbare der Vergleich zwischen den Œuvres der beiden Maler eine fundamentale Tatsache: den sehr starken Kontrast zwischen einer offensichtlichen Undurchdringlichkeit (mittels der Darstellung des

⁴⁰⁷ Ebd., S. 419.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 455.

⁴⁰⁹ Ebd.



Agnolo Bronzino, *Porträt von Bartolomeo Panciatichi* (ca. 1540). Öl auf Holz, 104 × 85 cm



Jacopo da Pontormo, *Porträt von Niccolò Ardinghelli* (ca. 1541-1544). Öl auf Holz, 102 × 79 cm

Gesichts als „masque d’une personne“ nach „l’apparence d’un rôle“) und einer dargestellten Innerlichkeit (mittels einer „présence vivante“, umso stärker angesichts ihrer psychischen Unbestimmbarkeit). Die Äusserlichkeit der Undurchdringlichkeit des manieristischen Porträts signifiziere keinen Mangel an Bewusstsein der Innerlichkeit des Individuums, sondern sie gebe dieser Herangehensweise ihren besonderen kunsthistorischen Platz.⁴¹⁰ Die Position der manieristischen Malerei in der Geschichte der abendländischen Kunst entspreche ihrem Charakter als „art de l’art“, also dem Charakter einer selbstbewussten Kunst, modelliert angesichts des Bewusstseins des Selbst („un modèle pour la conscience de soi“), deren ultimative Bestätigung die Selbstporträts seien. Durch die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Bild auf der Oberfläche des Spiegels werde die inhärente Verschleierung des Porträts aufgehoben und der Ausdruck der Subjektivität befreit („et libérait ainsi l’expression de la subjectivité“).⁴¹¹

Eines der bedeutendsten Selbstporträts der manieristischen Malerei sei das *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (1523-1524) Parmigianinos. Das Gemälde gleiche, wie auch von Vasari bemerkt, der Realität und werde dadurch selbst zum Spiegel der Realität. Somit läge die Wahrheit („cette vérité“) des Porträts in der in Bild und Spiegel lebendigen Metamorphose und bei dem Betrachter, der diese Lebendigkeit erfasst („saisie au vif et qui saisit le vif“). Parmigianino bestätige die Labilität der Formen und registriere somit die Auflösung des humanistischen Vertrauens in die Stabilität und Wahrheit der abgeschlossenen Formen („des formes fixes“). Es handle sich dabei um etwas Grösseres als die Abbildung („image“) des Selbst, das dem Wahrheitsgesetz des Spiegels („la loi de vérité du miroir“) unterliege. Die Abbildung der Identität des Malers, sein Selbstporträt, werde hier zur Manifestation seiner unaufhörlichen („incessante“) Metamorphose. Seine Individualität sei keine feste Identität, vielmehr fixiere die Kunst mit ihrem minutiösen und fabelhaften Spiel die Veränderlichkeit der Realität.⁴¹² In dieser performativen Verfassung („constitution“) des Subjekts liege wohl eine der grundlegendsten und modernsten Einheiten („une des unités les plus profondes et les plus modernes“) des Manierismus: die Ästhetik der Verschleierung („dissimulation“) zur Erlangung der Autonomie der persönlichen Sphäre; das mysteriöse Prestige des Fürsten, das

⁴¹⁰ Ebd., S. 459.

⁴¹¹ Ebd., S. 472.

⁴¹² Ebd., S. 474.

seine Macht legitimiere; das Bewusstsein der Kunst, die die Innerlichkeit des Subjekts zu ihrer ultimativen Problematik mache, während das Porträt die Abbildung einer unerreichbaren Innerlichkeit ästhetisiere.⁴¹³

Zu Recht stelle Arnold Hauser fest, so bemerkt Arasse, dass das Gesicht bei Bronzino nicht die Seele manifestiere, sondern ihre Maske und dass das Porträt bei den Manieristen eine Kunstform sei, die eher verschleiere als enthülle.⁴¹⁴ Arasse übt jedoch Kritik an der These Hausers: man könne nicht von einer sozialbedingten Entfremdung des Subjekts und einem darauf folgenden Narzissmus reden, denn dieser Prozess der Verschleierung der Innerlichkeit, die Hauser als Entfremdung bezeichne, liege geschichtlich de facto an der Sozialkonstruktion der Privatsphäre als exklusiver, privater Bereich. In seiner Geschichte des Manierismus als Ursprung der modernen Kunst versucht Hauser, eine Definition der Entfremdung als Schlüssel zum Manierismus zu entwerfen. Der Begriff der Entfernung, warnt Hauser, sei in der kulturhistorischen Literatur so viel gebraucht und so oft missbraucht, dass er an Bedeutung verloren habe. Nichtsdestotrotz verbleibe Entfremdung ein aktueller Begriff, um die relevanten sozial-psychologischen Verhältnisse des Kapitalismus – elementar definiert als eine Gesellschaft, in der Geld als relativierendes Tauschäquivalent verwendet werde – zu beschreiben. Die relativierten und relativierenden Verhältnisse der Institution Geld als Tauschäquivalent hätten gravierende Nebenwirkungen für die Beziehung zwischen Subjekt und Gesellschaft: „Grundlegend für den Begriff der Entfremdung ist und bleibt das Erlebnis der Entwurzeltheit, Ziellosigkeit und Substanzlosigkeit des Individuums; das Bewusstsein, den Zusammenhang mit der Gesellschaft und die Verbundenheit mit der eigenen Arbeit verloren zu haben; die Aussichtslosigkeit, seine Ansprüche, Wertungen und Zielsetzungen je miteinander in Einklang zu bringen.“⁴¹⁵ Die Entdeckung der Entfremdung als Kulturerscheinung hänge aber nicht von der Bestimmung des Phänomens durch Rousseau, Hegel und Marx ab, sondern die Entfremdung entstehe, sobald der Naturzustand des Menschen aufgehört und der Kulturzustand begonnen habe. Dadurch werde der Mensch vom „Naturwesen“ zum „Substrat der Geschichte“. Dieser zivilisatorische Prozess setze ungefähr im 6. Jahrhundert vor Christus ein; in einer „bewussten Form“ trete die Entfremdung aber erst als die

⁴¹³ Ebd., S. 475.

⁴¹⁴ Ebd., S. 458.

⁴¹⁵ Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, S. 93.

Krise der Renaissance und als die darauffolgende Entwicklung des Manierismus auf. Hauser formuliert eine diachronisch gemeinte, wenngleich eher psychoanalytisch geprägte Bestimmung der Entfremdung, die für die Antike, das 16. Jahrhundert sowie für die Moderne gültig sein soll: „Entfremdung bedeutet im klassischen Sinne des Wortes, von dem sowohl Hegel und Marx wie Kierkegaard und die neueren Existenzphilosophen ausgehen, Entäußerung, Veräußerlichung, Verlust der Subjektivität; ein Außersichsein, ein Sich-nach-außen-Wenden der Persönlichkeit; ein Aus-sich-Herausstellen und Hinaustreiben dessen, das im Innern des Ichs verbleiben müßte und das auf diese Art ein vom Ich durchaus verschiedenes Wesen gewinnt, ihm fremd und gegensätzlich wird, es zu beeinträchtigen und zu zerstören droht. Das Ich verliert in seinen Objektivationen; es tritt in ihnen sich selbst entfremdet gegenüber.“⁴¹⁶ Angesichts dessen gehöre ein Kunstwerk seinem Schöpfer, aber zugleich gehöre es ihm nicht, und somit enthalte jedes unter solchen Bedingungen konzipierte und hergestellte Werk der Kunst ein „Element der Entfremdung“. Dies sei aber ein notwendiges Übel, denn, wie auch Hegel meine, „erst durch die Entfremdung gelangt der Geist zum Bewußtsein“ und somit zur Fähigkeit, Kunstwerke im wahrsten Sinne (d.h. mit einem gewissen Maß an Reflexion) zu schaffen. Die Entfremdung sei also die Voraussetzung der künstlerischen bzw. darstellerischen Kreativität des Individuums, und entsprechend verliere sich der Mensch in seinen künstlerischen Schöpfungen und lebe somit „in einer ihm fremden, geistig irrealen, imaginären Welt“.⁴¹⁷

In Bezug auf den Marx'schen Begriff der Entfremdung könne man zwar nicht von der Arbeitsteilung als Ursache einer Dissoziation des Handwerkers von seinem Produkt im 16. Jahrhundert reden, doch sei eine Mechanisierung der industriellen Arbeit durch „die zunehmende Verwendung von Maschinen“ seit dem Ende des 15. Jahrhunderts festzustellen; die Entwicklung des Kapitalismus sei zweifellos mit der Entwicklung der Technologie verbunden.⁴¹⁸ Der Künstler werde zu dieser Zeit zwar nicht als Handwerker betrachtet, das Kunstwerk verwandle sich aber in eine durch das Tauschmittel Geld – „die Grundformel und das Symbol des Relativismus“⁴¹⁹ – austauschbare Ware, womit eine folgenreiche Entfremdung des

⁴¹⁶ Ebd., S. 94f.

⁴¹⁷ Ebd., S. 95.

⁴¹⁸ Ebd., S. 98.

⁴¹⁹ Ebd., S. 102.

Künstlers von seiner Schöpfung einhergehe: „Das ist aber die Geburtsstunde des Kunsthändlers und Kunstsammlers im modernen Sinne, und damit auch des Künstlers, der für seine größere Unabhängigkeit mit einem höheren Maß von Unsicherheit zu zahle hat, und dessen Wert die Zeitgenossen, wie nie vorher, in Ziffern auszudrücken sich versucht fühlen.“⁴²⁰ Der Funktionswechsel, den die sozialen bzw. gesellschaftlichen Institutionen im 16. Jahrhundert unter dem Kapitalismus erlebt hätten, habe nicht nur zur „Vernachlässigung des Individuums“ und zum Verlust der „Unmittelbarkeit“ der Erfahrung geführt, sondern auch zu einem „zweckmässigen“ (im Sinne des Begriffs der Bürokratie bzw. Bürokratisierung von Max Weber, könnte man annehmen), aber „gefährlichen“ Formalismus – mit Nachwirkungen für die Kunst: „Die manieristische Kunst macht sich einen ähnlichen, realitätsfremden Formalismus zu eigen, nimmt aber mit dem viel geringeren Vorteil von fertigen Formeln einen viel grösseren Nachteil, nämlich den, den das Schematisieren hier mit sich bringt, in Kauf.“ Hauser listet die Verstösse der manieristischen Kunst unter dem infolge der neuen kapitalistischen Verhältnissen herrschenden Formalismus auf: „Vernachlässigung der Funktionsgerechtigkeit“, „zwecklose Spielerei mit rein dekorativen Formen“, „zur Schau getragene Virtuosität in der Darstellung der menschlichen Figur“, „Beziehungslosigkeit zwischen diesen Formen [...] und dem Gegenstand und geistigen Inhalt des Werkes“, „Aufdringlichkeit der einzelnen Elemente der Bildstruktur, wie des Raumes und der Organisation der Bildfläche“.⁴²¹

Die manieristische Kunst sei jedoch kein blosses Symptom oder Produkt der Entfremdung, sondern das Ergebnis der Reaktion des Künstlers – „der Ausdruck der Beunruhigung, der Angst und Verwirrung“ – angesichts der radikal neuen sozialen Verhältnisse unter dem Kapitalismus, die zur Verwurzelung des Individuums führen. Die so verstandene Entfremdung fördere die Entstehung von Kunstwerken, die zu den „innerlichsten“ geistigen Schöpfungen des Individuums gehören. „Das Erlebnis der Entfremdung“, stellt Hauser fest, „ist in diesem Fall lediglich Rohmaterial, nicht Formelement.“ Wohl aber doch nicht, denn der Formalismus der manieristischen Kunst, der als die ästhetisch-ethische Reaktion einer unter den neuen sozial-wirtschaftlichen Verhältnissen wirkenden Kunst dargelegt

⁴²⁰ Ebd., S. 101.

⁴²¹ Ebd., S. 107.

werden soll, sei unerlässlich für das Verständnis des Innenlebens des Manierismus: „Es gehört zu den inneren Widersprüchen des Manierismus, daß er nicht nur einen fortgesetzten Kampf gegen den Formalismus und gegen das, was man den Fetischismus der Kunst nennen könnte, darstellt, sondern daß er zugleich selbst formalistische, fetischartige, dem schöpferischen Subjekt wesensfremde, preziös gearbeitete Kunst ist. Und diese Gegensätzlichkeit der Prinzipien, diese Polarität und Spannung ist nicht nur für die Struktur des Stils im ganzen charakteristisch, sondern kommt auch innerhalb ein und desselben Werkes zur Geltung.“⁴²² Allenfalls sei diese dem Manierismus innere Gegensätzlichkeit als verzweifelter Versuch zu verstehen, das Leben vor der Gefahr der „Entfremdung und Entseelung“ und das Individuum vor „dem Verlust der Persönlichkeit“ und dem „Zweifel an der Realität und Identität des eigenen Ichs“ zu schützen, ein Versuch, der aber selbst der „Veräußerlichung und Versachlichung“ zum Opfer gefallen sei.⁴²³ Das Porträt sei die Gattung der manieristischen Kunst, in der die Entfremdung des Subjekts am stärksten zur Geltung komme: „Die starren, kühlen, gläsernen Mienen, die leblose ‚panzerhafte‘ Maske der Bildnisse Bronzinos, Salviatis oder Coellos, die Gleichgültigkeit, mit der in ihnen der seelische Ausdruck, und die Sorgfalt, mit der das Beiwerk, die Architektur, das Kostüm, die Waffen und Juwelen behandelt sind, bezeugen eine vollkommene Zurückgezogenheit von der Welt.“⁴²⁴ Das „Seelische“ sei trotzdem immer noch da, es müsse sich aber „verhüllen“ und „verbergen“ – darin liegt seine Alterität gegenüber der Welt und auch sich selbst gegenüber.

Hauser betont, die Entfremdung sei ein soziologischer Begriff, der seine Bedeutung und wissenschaftliche Präzision verliere, wenn er auf die psychologische Ebene übertragen werde. Auf psychologischer Ebene entspreche der Entfremdung legitimerweise der Begriff des Narzissmus, der die Entfremdung als Möglichkeitsbedingung voraussetze, sei aber mit ihr weder identisch noch deskriptivbegrifflich austauschbar. Der Narzissmus sei nur in einer entfremdeten Gesellschaft möglich und stelle eine Erkrankung der individuellen Psyche dar, während die Entfremdung eine Dysfunktion der Gesellschaft sei: „Der Narzissmus ist, historisch gesehen, der Ausdruck der gleichen geistigen Krise, des gleichen Zurückgeworfenseins auf sich selbst, der gleichen Hilflosigkeit und Verlassenheit, wie die

⁴²² Ebd., S. 110.

⁴²³ Ebd., S. 111.

⁴²⁴ Ebd., S. 113.

Entfremdung. Der psychische Zustand wird hier aber durch die soziale Situation hervorgerufen, und nicht umgekehrt.⁴²⁵ Die Bezeichnung des Begriffs Narzissmus stamme aus der griechischen Mythologie und beziehe sich auf eine Allegorie der psychologisch betrachtet mehr oder weniger problematischen Selbstliebe, die aber keinesfalls dem Problem des modernen Phänomens Narzissmus – etwa der Zerfallenheit des Selbst mit sich selbst und der Welt und dem darauffolgenden Gefühl der Einsamkeit – entspreche. Hauser stellt den historisch-kulturellen Ursprung des Narzissmus im 16. Jahrhundert fest: „Das Erlebnis der Isoliertheit von seinen Mitmenschen und des auf sich Zurückgeworfenseins im modernen Sinne kennt man erst seit dem Zeitalter des Manierismus.“⁴²⁶ Der Mythos des Narziss habe für die Manieristen, die schon die Metapher als wichtiges Ausdrucksmittel verwenden, eine besondere Bedeutung. Als ausdrucksfähige Trope wirke die Metapher in der manieristischen Kunst wie der Mythos des Narziss, oder genauer, wie die Wasseroberfläche, auf der sich die Realität und ihr Simulakrum wechselseitig als Vorstellung des Künstlers darstellen („die Metapher spiegelt nichts so treu wie den Dichter selbst“): „Die Metapher ist, so wie der Manierismus sie entwickelte, mit ihren schwankenden, irisierenden, die Sinne täuschenden Merkmalen nichts ähnlicher als dem Bilde, das Narziß im Wasserspiegel sieht, und das ihn so zeigt, wie er sich liebt, wie er sich zu sehen liebt.“⁴²⁷ Als Beispiele der manieristischen Darstellung des Narziss nennt Hauser unter anderen Caravaggios *Narziss* (1597-1599), bei dem ihm „viele manieristisch anmutet“, und Daniele da Volterras *Johannes der Täufer* (Datum unbekannt), der „ebensowohl ‚Narziß‘ heißen könnte“. Als Ort der Repräsentation, an dem die Wirklichkeit indirekt erlebt werden könne, gehöre der Spiegel zu den manieristischen Requisiten, ähnlich wie die Maske oder das Kostüm. Die besondere Verwendung des Spiegels als reflexive und möglicherweise verzerrte Abbildung der Realität in der Kunst des Manierismus – „Der Spiegel sagt die Wahrheit und lügt zugleich.“ – werde durch den Vergleich zwischen dem *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (1524) Parmigianinos und der früheren *Arnolfini-Hochzeit* (1434) von Jan van Eyck oder den späteren *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez eindeutig.⁴²⁸ Allerdings existiert mittlerweile (die erste Auflage

⁴²⁵ Ebd., S. 115.

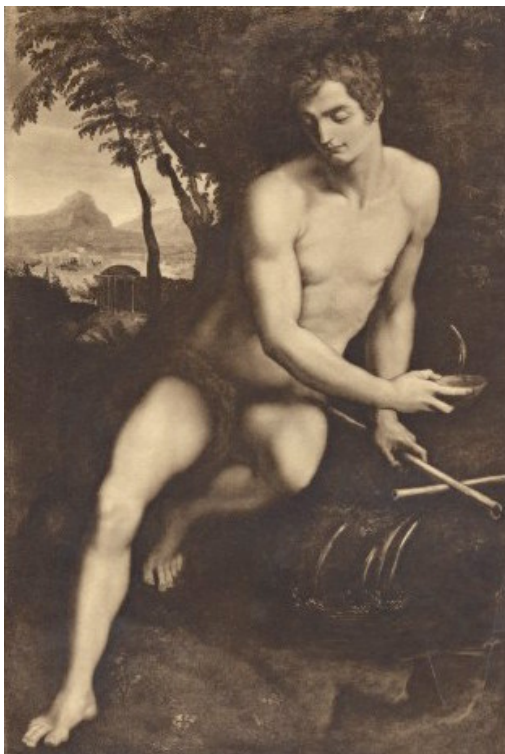
⁴²⁶ Ebd., S. 116.

⁴²⁷ Ebd., S. 118.

⁴²⁸ Ebd., S. 119.



Caravaggio, *Narziss* (1597-1599). Öl auf Leinwand, 112 cm × 92 cm



Daniele da Volterra, *Johannes der Täufer* (Datum unbekannt). Öl auf Leinwand, 191 × 130 cm
(Exemplar der Alten Pinakothek, München)



Jan van Eyck, *Arnolfini-Hochzeit* (1434). Öl auf Holz, 81,8 × 59,7 cm



Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656). Öl auf Leinwand, 318 × 276 cm

des Werks Hausers erschien 1964), seit Foucaults 1966 Deutung des Gemäldes von Velazquez in *Les mots et les choses*,⁴²⁹ eine beträchtliche Fachliteratur, nach deren Meinung der Spiegel im Hintergrund der Komposition im Zusammenhang mit der Perspektive des Betrachters und des im Bild dargestellten Malers eine zwar umstrittene, aber jedenfalls essentielle Rolle spielt. Was den literarischen „narzisstischen Typus“ betreffe, schreibt Hauser charakteristisch hinzu, handle es sich um den ersten „moderne[n]“, „problematische[n]“ Charakter der abendländischen Literatur. Er erscheine zum ersten Mal im sozial-kulturellen Milieu der Entfremdung des manieristischen Zeitalters; er manifestiere einen für seine Subjektivität prägenden „Zwiespalt zwischen Ich und Welt und den verschiedenen Neigungen des Ichs selbst“, ein Charakterzug, der bezeichnend für den modernen Mensch sei.⁴³⁰

Unter Bezugnahme auf André Bretons Äusserungen zur konvulsiven Qualität der Schönheit in seinen Romanen *Nadja* und *L'Amour fou* schreibt Gustav René Hocke in seiner einflussreichen und thematisch weitreichenden Manierismus-Monografie über den konvulsiven Charakter der *figura serpentinata* am Beispiel von Parmigianinos Selbstbildnis: „Nicht das gestalthafte, geordnete ‚Humane‘ steht im Mittelpunkt des Konvexspiegel-Selbstporträts Parmigianinos, sondern ein überdimensionaler, ‚paranoischer‘ Teilaspekt des Menschlichen, die hybride, im ‚Serpentinata-Stil‘ bewegte, ‚konvulsivische‘ Riesenhand.“⁴³¹ Der von Hocke diagnostizierte konvulsive Charakter des manieristischen Menschen und der manieristischen Kunst entstehe zwar auf kausale Weise im Milieu der Kultur, er wird aber nicht wie bei Hauser als Konsequenz sozialer und wirtschaftlicher Entwicklungen, wie z.B. der Einführung und Verbreitung von Geld als Zahlungsmittel, dargelegt. Eher stellt Manierismus für Hocke – beeinflusst von der Ansicht seines Lehrers Ernst Robert Curtius – eine „Konstante“ der europäischen Kultur dar, die komplementär zur „Klassik aller Epochen“ wirke.⁴³² Das Problematische, Psychologische und Psychologistische des manieristischen Stils mache es nicht nur modern, sondern auch „voraussetzungslos menschlich“ und daher „geistig ambivalent“. Das Selbstbildnis Parmigianinos stelle „gewollt“ auf künstlerische Weise eine „Änig-

⁴²⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, S. 19-31.

⁴³⁰ Hauser, a.a.O., S. 119f.

⁴³¹ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, S. 29.

⁴³² Ebd., S. 9.

matik“ dar, die den verschleierte, verdrängten Wahnsinn des „Para-Logischen“ und „Para-Rhetorischen“ verberge, aber auch verrate. Bei der *Madonna mit dem Langen Hals* scheine die Madonna, die mit ihrer überschultrigen Hand ihre Brust kaum berühre, eher im Raum zu schweben als auf ihrem Thron zu sitzen. Dieser irrealer oder sogar surrealer Raum sei eigentlich ein „Vacuum“, das durch die Abdrängung der sonstigen wichtigen Elemente der Komposition in die Peripherie des Gemäldes geschaffen würde. Das Schweben der zentralen Figur widerspreche den natürlichen Gesetzen der Schwerkraft, spiritualisiere das Narrativ des Gemäldes und verleihe den mondänen Phänomenen „den Aspekt psychischer, traumhafter Erscheinungen“. ⁴³³ Die Vorstellung und Darstellung des menschlichen Subjekts in der Malerei des Manierismus bewege sich sowohl jenseits der Vernunft wie auch jenseits ihrer Ausdrucksmittel, der Sprache. Als verzerrtes Gesicht und verzerrte Hand, reflektiert auf der gewölbten Oberfläche des Spiegels, weise das Undenkbare/Unsagbare bedrohend auf einen anderen Aspekt des Individuums hin, der einen Ort zwischen Realität und Vorstellung eröffne und daher den realen, also fassbaren bzw. messbaren Bestand der Wirklichkeit scherzend oder wohl ärgerlich relativiere: „Die ‚Riesenhand‘ im Selbstporträt Parmigianinos entspricht einem ersten, fast noch kindlich-übereifrigen Wunsch, im Raum jeden Gegenstand hinsichtlich seiner Bewegungsverhältnisse zu relativieren, d.h. von seinen normalen Dimensionen zu befreien, je nach der Angespanntheit des subjektiven Ausdruckszwangs.“ ⁴³⁴ Vor Lomazzo und Michelangelo habe schon Leonardo da Vinci in seinem *Traktat von der Malerei* solch tiefe Einsichten über die Relativität des Raums und des Dings formuliert; seine Beobachtungen begrenzen sich aber auf die „natürliche“ Relation zwischen Subjekt und Objekt, d.h. Leonardo bzw. der Betrachter sehe „von einem äußeren Blickpunkt aus“ tatsächlich (oder potenziell tatsächlich) eine Hand, die in realen Verhältnissen in Bewegung sei, und erkenne dadurch die „Wirksamkeit eines optisch-physikalischen Gesetzes“. Bei den Manieristen werde das Phänomen mitsamt seiner Erfahrung verinnerlicht; des Weiteren ermögliche diese Verinnerlichung die Entfaltung und Konsolidierung nicht nur eines inneren seelischen Orts im Subjekt, sondern trage auch zu einer inneren Dialektik des Subjekts mit sich selbst bei: „Die Manieristen nach Pontormo verlegen diesen ‚Blickpunkt‘ nach

⁴³³ Ebd., S. 27.

⁴³⁴ Ebd., S. 30.

innen, sie beobachten die gleiche Erscheinung, aber sie beobachten nicht mehr mit dem leiblichen Auge, sondern mit einem ‚seelischen‘ Auge. Das betrachtende Subjekt wird in einem doppelten Sinne Subjekt.⁴³⁵ Die so verstandene Verinnerlichung der Erfahrung verursache die innere Spaltung des Subjekts, welche ein umfassendes, aber auch tiefgreifendes und in diesem Sinne idealistisches Bewusstsein und die entsprechende Reflexion (und letztlich Weltanschauung: Idealismus bzw. „die ‚Idea‘-Lehre“) ermögliche: „Es [das betrachtende manieristische Subjekt] nimmt aus seiner subjektiven Blicksituation nicht optisch-physikalisch Objektives auf, sondern ‚subjektiv‘ Gesehenes, Erschautes, ‚Imaginiertes‘, aber unter den gleichen Bedingungen, die Leonardo beschrieben hat. Man sieht aus der ‚Idee‘, nicht aus der ‚Natur‘.“⁴³⁶ Bis zur Zeit des „hypermanieristischen“ Traktats *L’Idea dé Pittori, Scultori ed Architetti* von Federico Zuccari im Jahr 1607 in Turin habe die objektive Beobachtung der Realität fast jegliche Bedeutung für die Kunst des Manierismus verloren.

Ausgehend von der Haltung des Künstlers erörtert Achille Bonito Oliva Epoche und Stil des Manierismus Hocke folgend als die Reaktion des Individuums auf die „Welt als Labyrinth“. Darüber hinausgehend glaubt er ultimative Konsequenzen für Ästhetik und Ethik in der Kunst feststellen zu können, vor allem aber Konsequenzen für die Person des Künstlers, den er auf dramatische Weise als Verräter bezeichnet. Am Anfang des Vorworts zitiert er programmatisch einen anschaulichen Auszug aus der letzten Ausgabe (1987) von Hockes *Die Welt als Labyrinth*: „Deswegen können wir hier deutlich machen, warum die manieristische Gebärde eine Gebärde der Krise, der Peripetie, der Weltangst ist, kombiniert mit einer Tendenz zur artifiziellen Bewältigung dieser dämonischen Stigmata. Die Mittelachse dieser Gestik ist der Zweifel an der harmonischen Weltordnung, der zu einem Zögern veranlaßt, zu einer Stockung der ursprünglich vitalen Gebärde. Dann setzt die intellektuell korrigierende ‚Reversion‘ ein, die Tendenz also, durch artifizielle Konstruktionen das Dämonische in daseinsbewältigende, wenn auch bizarre Figuren rationaler Algebra einzugrenzen.“⁴³⁷ Der manieristische Stil werde vom Künstler als Rüstung verwendet, um damit den im 16. Jahrhundert drohenden Ka-

⁴³⁵ Ebd., S. 31.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Achille Bonito Oliva, *Die Ideologie des Verräters. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*, S. 9. Hocke, a.a.O., S. 483.

tastrophen begegnen zu können. Die heroische Haltung des Renaissance-Künstlers sei für die Kunst der Periode prägend gewesen, und die thematischen Kategorien des Heroischen – Mythos, Drama, Tragödie – hätten die Thematik der Kunstwerke entsprechend ethisch sowie ästhetisch strukturiert. Diese Kategorien hätten aber im Manierismus an Gültigkeit verloren und seien daher verschoben und in ein Ethos versetzt, das jeden direkten Konflikt und jede Auseinandersetzung zu meiden versuche. Diese Haltung des Künstlers habe interaktive Nachwirkungen auf seine Positionierung und Selbstdefinition im Milieu des Kunstschaffens und der Kultur im Allgemeinen, d.h. auf seine Subjektivität: „Dadurch aber hat sich auch die Position des Künstlers verschoben, die sich nunmehr durch Eigensinn und Verbissenheit, durch überlegene Distanz und zwielichtiges Auftreten, durch verquere Eigenschaften auszeichnet. Tatsächlich handelt es hier um genau dieselben Charakteristika, die [...] den Typus des Verräters definieren.“⁴³⁸ Der Manierist habe sich nicht nur in die Antinomien seiner Gegenwart versenkt, sondern sei selbst zur ethischen und ästhetischen Antinomie geworden. Epochal betrachtet befinde er sich „mit dem Rücken zur Zukunft“, da er eine mythische und jedenfalls verzweifelte und unmögliche „Vereinigung“ mit der Vergangenheit (d.h. mit der Renaissance oder auch mit der Gotik) wünsche; diese stilistisch-ästhetische Vereinigung werde er eklektisch „als Zitat“ instrumentalisieren. So verfare er z.B. mit der Perspektivtheorie der Renaissance, die er im zweideutigen Sinn – mittels der Verschiebung des damaligen privilegierten zentralen Blickpunkts – gezielt verwende. Bonito Oliva bezieht sich auf Nietzsches These über „die ewige Lust des Werdens *selbst zu sein*“ in der *Götzen-Dämmerung*, um den Charakter und das Herangehen des manieristischen Künstlers sowie den Ursprung des manieristischen Kunstwerks zu schildern: „Eben diese *Ideologie des Verrats* bildet die Grundlage des manieristischen Kunstwerks ebenso wie jeder anderen manieristischen Tätigkeit in allen kreativen Bereichen der Kultur und Wissenschaft; sie zielt darauf ab, die zitierten sprachlichen Modelle nicht in deren ursprünglichem Sinn zu verwenden, sondern – ganz im Gegenteil – diesen zu kontaminieren, um somit jede Andeutung einer feierlichen oder apologetischen Ausdrucksweise und erst recht jede Form von Identifikation zu vermeiden.“⁴³⁹ Die „Stabilität und Identität des Subjekts“ in der Lebenspraxis der Renais-

⁴³⁸ Bonito Oliva, a.a.O., S. 9.

⁴³⁹ Ebd., S. 10.

sance weiche demzufolge dem „Modus des Zitats“ der manieristischen Kultur; das „emphatische“ Subjekt der Renaissance werde durch ein Subjekt mit „reduzierte[m] Status“, durch eine „Minorität“ ersetzt – der Gewinn dieser Herabstufung der Souveränität des Subjekts sei wohl die dadurch gewonnene Möglichkeit, mittels eines liberalen Zitierens die Ästhetik und Ethik der Renaissance bzw. der Gotik und schliesslich das eigene Selbst als gegenüber der „logozentrischen Tradition“ radikal unabhängiger Künstler, also als Verräter, zu instrumentalisieren.

Die enge oder sogar existenzielle Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk werde weiter betont, indem die Transgressionen des Manierismus gegenüber der Renaissance das Wesen des Kunstwerks sowie der Person des Künstlers betreffen, denn beide stünden in einer interaktiven Beziehung zu einander: „Im Manierismus steht immer wieder der Stil im Vordergrund, denn es ist gerade das zwanghafte Formbewußtsein, das den Künstler von seinem existentiellen Unvermögen zu befreien und zur Omnipotenz seines Werkes hinzufügen vermag.“⁴⁴⁰ Des Weiteren wird die ästhetische bzw. stilistische Radikalität der manieristischen Kunst als analog zur persönlichen inneren Spaltung, zur Reflexion, zum Bewusstsein und zur polyvalenten Alterität des Subjekts im psychoanalytischen Rahmen korreliert: „Manier und Manie verschieben das Ich aus seiner melancholisch geschwächten Position, die – wie man aus den Texten der Psychoanalyse weiß, – zwangsläufig das Über-Ich zu einer allmächtigen Instanz erhebt, und ermöglichen ihm statt dessen, sich mit seinem Über-Ich zu vereinen, an dessen Macht zu partizipieren und somit seine frühere Allmacht wiederzugewinnen.“⁴⁴¹ Die dadurch gewonnene Alterität des Subjekts kann als polyvalent bezeichnet werden, denn die frühere Allmacht kann sich auf eine eklektische intertextuelle Art („im Modus des Zitats“) auf die vertrauenerweckende Rationalität der Renaissance oder auf die unter der Ägide der Kirche übersehbare Welt der Gotik oder auf beide beziehen. Die „widersprüchliche Applikation der Regel“ im Sinne einer kalkulierten, zweckorientierten Verwendung beinhalte Vorteile („durch das entstandene Gleichgewicht alternierende Triebkräfte zu entfesseln“) aber auch Risiken: „Für den manieristischen Künstler jedoch gibt es keinen sicheren, festen Standpunkt mehr, von dem aus eine Identität oder Einheitlichkeit widerstrebender Kräfte wahrgenommen wer-

⁴⁴⁰ Ebd., S. 11.

⁴⁴¹ Ebd.

den könnte.“⁴⁴² Die so verstandenen künstlerischen, aber vor allem persönlichen existentiellen Risiken des Manieristen ähneln dem Freud'schen Unbehagen der Kultur und unterstreichen den neuzeitlichen bzw. modernen Charakter, den Bonito Oliva dem Manierist zuschreibt: „Diese Instabilität aber erweist sich als Ausdruck einer obskuren Macht ohne Antlitz, die sich von außen in das Kunstwerk hinein-drängt und innerhalb des Bildes zum Ausbruch kommt: das Unbewußte mit all seinen Diskontinuitäten, wie sie möglicherweise in den Naturalienkabinetten Giuseppe Arcimboldos ihre repräsentative Darstellung finden.“⁴⁴³ Unter Bezugnahme auf einen Brief von Freud an Georg Groddek über die unheimliche, aber trotzdem umgängliche Präsenz des Unbewussten schreibt Bonito Oliva: „Auf ähnliche Weise dient dem Manierismus die Form als notwendige Einkleidung jener dunklen psychischen Kraft. Darüber hinaus vermag sie die gesellschaftliche Aufmerksamkeit von dem abweichenden Subjekt auf die entstellte Ordnung des Werkes zu verschieben, das seinerseits dem Künstler als unerläßliches *Stabilitätsäquivalent* dient.“⁴⁴⁴ Bei diesem Balanceakt erscheine der manieristische Künstler, wie schon oben erwähnt, als ein Verräter.

Bonito Oliva entlehnt den für seine Charakteranalyse des Manieristen zentralen Begriff des „Verrats“ bzw. des „Verräters“ aus Roland Barthes Vorwort zu Jules Michelets Essay *La Sorcière* von 1862, in dem Michelet ein romantisierendes Bild der Figur der Hexe und der Geschichte der Hexerei darstellt. Nach Michelet ist die mittelalterliche Hexerei ein Akt des Volksaufstandes gegen die Unterdrückung des Feudalismus und der Römisch-Katholischen Kirche. Diese Rebellion habe die Form einer geheimen Religion, inspiriert vom Heidentum und von Märchen, organisiert um die Figur einer Führerin. Im Rahmen des Texts von Michelet ist für Barthes die Figur der Hexe oder des Hexers bzw. des Schamanen verwandt mit derjenigen des Intellektuellen, denn beide teilen den Mythos des Aussenseiters: „Et ce qui, dans notre société actuelle, prolongerait le mieux ce rôle complémentaire de la Sorcière micheletiste, ce serait peut-être la figure de l'intellectuel, de celui qu'on a appelé le traître, suffisamment détaché de la société pour la regarder dans son aliénation, tendu vers une correction du réel et pourtant impuissant à l'accomplir: exclu du monde et nécessaire au monde, dirigé vers la *praxis*, mais n'y

⁴⁴² Ebd., S. 12.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 13.

participant qu'à travers le relais immobile d'un langage, tout comme la Sorcière médiévale ne soulageait le malheur humain qu'à travers un rite et au prix d'une illusion.⁴⁴⁵ Der so bestimmte Aussenseiter habe sich von der Gesellschaft distanziert, schreibt Bonito Oliva über Barthes Fassung der exotischen Figur, um aus dem Abstand der Entfremdung heraus einen Überblick über das Leben gewinnen zu können, um demnach das Reale zu verändern. An dieser exklusiven Position befinde sich der „Intrigant“ als Verräter in der Welt, aber zugleich von ihr ausgeschlossen. Die verletzte Zugehörigkeit des Verräters zur Gesellschaft sei ideologisch, d.h. aufgrund einer gemeinsamen Ideologie, die eben von dieser Figur verraten werde: „Die Ideologie ist immer begrenzt oder auch funktional, sie ist das Instrument parteigebundener gesellschaftlicher Zielvorstellung oder – etymologisch betrachtet – die Idee einer bestimmten historischen Aktion. Und gerade im Sinne dieser konkreten Wortbedeutung wird die Kunst Ideologie und Verrat.“⁴⁴⁶ Der manieristische Künstler wird zum Verräter und der Manierismus zum Verrat der klassisch-rationalen Weltanschauung der Renaissance. Diese Verstellung des Subjekts habe Folgen – der Manierist lebe entwurzelt von der Gesellschaft und sogar von seinem eigenen Selbst und könne daher keine bestimmte Rolle in der Gesellschaft, aber auch kein bestimmtes Selbstbild in seiner Selbstreflexion finden, daher sein „dissoziiertes, gespaltenes Verhalten gegenüber der Welt“. Bezüglich bestimmter Maler des 16. Jahrhunderts handle es „sich um eine deutliche und bewußte Absonderung, wie Pontormos Hypochondrie und Bronzinos oder Parmigianinos entnervende Exzentrizität erkennen lassen.“⁴⁴⁷ Die sozial-psychologische Disharmonie des manieristischen Subjekts manifestiere sich konsequenterweise als immer radikalere Metaphorik durch „Deformationen und Verdrehungen“ in seinen Kunstwerken. Die Kunst, die so geschaffen werde stelle nicht die Welt dar, sondern mache grenzlosen Gebrauch von Zitaten und bilde somit selbst ein „abweichendes Zitat“:

⁴⁴⁵ Roland Barthes, „La Sorcière“ in: Ders., *Essais critiques*, S. 127. Ursprünglich Vorwort zu Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris (1959), S. i-xxxviii.

⁴⁴⁶ Bonito Oliva, a.a.O., S. 24.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 23. „Pontormos manifeste Hypochondrie ist Ausdruck seiner *Abspaltung* von der Welt, sie ist Zeichen einer Furcht, die ganz allein auf ihn zurückfällt.“ (S. 54) Bezüglich des psychologischen Zustandes Pontormos und Rosso Fiorentinos ist allerdings Elizabeth Cropper anderer Meinung: „[C]loser analysis of the literary legacy and cultural associations of both artists has helped to demolish the superficial image of Pontormo as a hypochondriacal ‚lunatic‘, and Rosso as a bizarre and antisocial being.“ Elizabeth Cropper, „The Decline and Rise of Pontormo and Rosso Fiorentino: Mannerism and Modernity“, S. 348.

„Der Manierismus erweist sich als Ausdruck einer spannungsreichen individuellen und subjektiven Erfahrung, die der objektiven Gewissheit der Renaissance und ihrer Rationalität widerspricht.“⁴⁴⁸ Bonito Oliva illustriert seine Diagnose des manieristischen Subjekts und Künstlers als die Figur des ethischen, ästhetischen und hauptsächlich des persönlichen Verrats anhand einer Anzahl von Beispielen; die prägnantesten darunter sind die *Kreuzabnahme* von Rosso Fiorentino, das *Porträt Ugolino Martellis* von Bronzino, das *Selbstporträt im konvexen Spiegel* Parmigianinos und die *Mariengeburt* Beccafumis.

Im *Porträt Ugolino Martellis* (ca. 1536) von Agnolo Bronzino sei der junge Edelman quer zu allen anderen Gegenständen der Komposition positioniert. Der Blick des Porträtierten sei auch seitwärts geleitet und falle somit schräg aus dem Bild. Seine Figur sei unmittelbar von der Gestik seiner beiden Hände umrahmt, die jeweils an einem offenen Buch (der *Ilias*) und an einem geschlossenen Buch (einem Band Pietro Bembos) anliegen. Hinter der Figur Martellis, die von Bonito Oliva als „Haupttext“ bezeichnet wird, sieht man ein „Architekturzitat“, ein Innenhof im Stil von Brunelleschi mit Halbpfeilern und Fenstern, vor dessen Hintergrund die Statue von Donatellos *David* zu sehen ist. Der Abstand zwischen Vordergrund und Hintergrund sei so gering und ihre Beziehung so eng, dass der Zwischenraum fast völlig nivelliert erscheine; der Hintergrund sei also da, um eine Tiefe zu schaffen, die wiederum der Gegenwart ihre thematische Konsistenz und Sinn – die Züge der Persönlichkeit Ugolino Martellis, etwa seine Intellektualität, seine Reflexion und sein Nachdenken – verleihe. Im Vordergrund liege der Band der *Ilias* auf einem Tisch, der drei Interpretationsebenen biete: „[D]ie untere Ebene mit dem Tischsockel, der absichtlich von dem Tuch – das die Oberfläche der Tischplatte bedeckt – nicht gänzlich verhüllt wird, die mittlere Ebene mit den Büchern und den Händen und schließlich die obere des Kopfes.“⁴⁴⁹ Diese Dreiteilung des Vordergrunds unmittelbar vor der Hauptfigur wird nach dem psychoanalytischen Grundschema Es-Ich-Über-Ich interpretiert: „Metaphorisch bedeutet die zunächst, daß eine untere Ebene des Es existiert (die undurchsichtigen Verflechtungen und Knoten, die unter dem verrutschten grünen Tischtuch hervortreten), die mittlere Ebene des Ichs (die Routine des Lesens, angedeutet durch den geschickten

⁴⁴⁸ Bonito Oliva, a.a.O., S. 25.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 187.



Agnolo Bronzino, *Porträt von Ugolino Martelli* (1536 od. 1537). Öl auf Holz, 102 × 85 cm

Gebrauch der Hände, die als wirkliche und eigentliche *Instrumente der Seele* figurieren) und die obere Ebene des Über-Ichs oder des intellektuellen Bewußtseins, das sich im Kopf – dem privilegierten Bereich des Menschen, dem Sitz von Seele und Geist – befindet.“⁴⁵⁰ Die so erörterte Dreiteilung des Vordergrunds der Gemälde und die Positionierung des Porträtierten darin bedeutet für Bonito Oliva eine Distanzierung, trotz des Kollabierens der Distanz zwischen Vordergrund und Hintergrund, der „Unmittelbarkeit“ der inneren und äusseren „Stimmungen“ als Reaktion auf die bzw. auf eine existentielle „Angst“. Diese Angst entstehe nach Bonito Oliva im Zusammenhang mit dem Übergang vom auf positive Weise prägenden Unternehmungsgeist der Renaissance zum aus Notwendigkeit kalkulatorischen Bewusstsein des Subjekts in der Epoche des Manierismus. Die ambivalente (da im Raum nicht wirklich lokalisierbare) Brunelleschi'sche Architektur im Hintergrund, ein Symbol der Weltanschauung der Renaissance, erweise sich „als Zitat“ und stehe in Disharmonie zur porträtierten Person und zeige dadurch, dass Ugolino Martelli ausserhalb dieser Ordnung und ihrer Attribute stehe. Bonito Oliva unterstreicht die Beziehung zwischen der unpassenden Anordnung der Architektur des Hintergrunds und der inneren Architektur des Subjekts: „Im gleichen Maß wie die zitierte Architektur, die sie umgibt, präsentiert sich die dargestellte Person, indem sie allein durch ihre Gegenwart Zitate ihrer eigenen Existenz anführt: Sie präsentiert sich selbst als Zitat ihrer Existenz.“⁴⁵¹ Der Porträtierte, Martelli, steht in der Deutung Bonito Olivas wohl für das generische manieristische Subjekt, er werde zum „Zeuge“ seines Selbst und das Gemälde zum Ort kulturell-epochaler sowie persönlicher Alterität: „Die Szene wird zu einem Ort, an dem das Phantasma oder die Vermutung einer vollzogenen – oder vielleicht doch niemals ausgeführten – Handlung zum Gegenstand der Kontemplation werden.“⁴⁵² Diese „Handlung“ heisse die nunmehr ständig aktive Alterität, die innere Dialektik der manieristischen Subjektivität.

Angesichts eines unerbittlich unstabilen Kunstwerks – „Tatsächlich ist es so, daß das manieristische Bild negiert, was es affirmiert, und affirmiert, was es negiert.“ – skizziert Bonito Oliva ein sisyphusartiges und klaustrophobisches Bild des Prädikaments des Subjekts in seiner manieristischen Umgebung: „Denn die

⁴⁵⁰ Ebd., S. 187f.

⁴⁵¹ Ebd., S. 189.

⁴⁵² Ebd., S. 190.

Kultur bewahrt den manieristischen Mensch nicht vor seiner eigenen Unzufriedenheit, sie ist vielmehr das genaue Spiegelbild einer Lebenssituation, aus der man sich nicht zu lösen und zu befreien vermag.⁴⁵³ Mehrmals wird die unentrinnbare Situation der Kultur des Manierismus betont, denn diese unentrinnbare, fast deterministische Situierung des Subjekts innerhalb der Grenzen der Kultur gehöre zu den wesentlichen – wesentlich auf eine umgekehrte nihilistische Weise – Attributen der manieristischen Ontologie. Trotz der Undurchdringlichkeit der inneren Dialektik der Komposition des Gemäldes, welche als Rüstung die manieristische Person umgebe, werde das Subjekt mittels der inneren, der *figura serpentinata* nach spiralartigen Dialektik ihrer Subjektivität ständig zum Anderen – genau da liege die Tragik der Alterität der manieristischen Weltanschauung. Die Person wickle „sich um sich selbst“ und mache sich „unüberwindbar“.⁴⁵⁴

Der für den Manierismus typische Seelenzustand der Melancholie kennzeichne auch Parmigianinos *Selbstporträt im konvexen Spiegel* (ca. 1524) in „existentieller“ sowie in „stilistischer“ Hinsicht. Die Verrückung der Welt der Renaissance sei in der zwieträchtigen Selbstdarstellung des Bilds offenbar, denn das Bild präsentiere sich als Kunstobjekt und als Spiegel, d.h. als „Verdoppelung“, als „doppelte Projektionsfläche“, auf der sich „Anspielungen“ und „Deformationen“ mittels einer oszillierenden Dialektik des Blicks – des Porträtierten sowie des Betrachters – abspielen.⁴⁵⁵ Die Identität des Porträtierten, also des Schöpfers des Gemäldes, werde dadurch problematisiert und nicht durch eine simple Affirmation festgelegt. Die Scheidewand des Glases, selbst auch eine malerische Darstellung, wirke durch ihre scheinbare Transparenz als Ort der Simulation und als Generator von Simulacra des Gesichts des Malers, wo letzteres bereits verformt, verändert und letztlich als das Bild eines Anderen erscheine. Darüber hinaus beeinflusse die labile Anordnung der Komposition des Selbstbildnisses auch den Ort, die Rolle und die Identität des dem Gemälde gegenüberstehenden Betrachters. Seine Position werde zum „Ort des Nicht-Definierten“, denn das Spiel bzw. die Dialektik zwischen Bild und gespiegelter Image enthülle die in weniger kritischen Verhältnissen verhüllte Unmöglichkeit der Identität. Das Selbstporträt Parmigianinos stelle somit einen in der Malerei üblicherweise nicht problematisierten „Nullpunkt un-

⁴⁵³ Ebd., S. 191.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 192.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 195.

wiederbringlicher Identität“ dar und zeige die undefinierte und undefinierbare Identität „in ihrem Reinzustand“; durch die „Verdoppelung“ der Realität werde ihr „ambivalenter“ Charakter thematisiert.⁴⁵⁶

Trotz der „dissoziativen“ Optik des Porträts versuche Parmigianino die Realität und die eigene Gestalt durch einen „schielenden“ Blick zu definieren und zu erfassen. In der Rolle des Vermittlers, oder eigentlich als „Werkzeug der Seele“ und als „magisch-technisches Instrumentarium“ vereinige die deformierte Hand die äussere mit der inneren Welt; der Ort der Vereinigung sei die Projektionsfläche des konvexen Spiegels, auf der sich das „Sein“ und die „Erscheinung“ überkreuzen, „aber durchaus nicht übereinstimmen oder zusammenfallen“, da sie quer zueinander in Disparität verlaufen.⁴⁵⁷ Die Beziehung zwischen der Realität und ihrer reflektierten Abbildung sei im Fall des Selbstbildnisses Parmigianinos komplizierter als eine zuverlässige, extrovertierte Vermittlung zwischen Realität und Darstellung, wie sie etwa nach der Perspektivlehre der Renaissance erfolgt wäre: „Der Spiegel fungiert hier sowohl als Grenze und als Schwelle wie auch als schützende Hülle, als eine Art Schale, die das Innere vor den Angriffen der Außenwelt schützt. Die Reflexion – im eigentlichen wie im metaphorischen Sinn – wird dabei zum einzig gültigen Instrument, um die Existenz zu ermessen und zu bewerten.“⁴⁵⁸ Die existenzielle Tragödie des Manierismus, anthropozentrisch und zugleich artifiziell (anders gesagt, egoistisch oder sogar verräterisch, denn der Künstler wolle „weiterhin im Mittelpunkt [zu] stehen“ und das „natürliche Epizentrum der Welt“ sein), spiele sich dabei voll ab und lasse die perspektivischen Kompositionen des Quattrocento, auf die die manieristische Kunst einen „generellen Angriff“ unternehme, eher naiv und wenig anspruchsvoll erscheinen.⁴⁵⁹ Der Künstler als reflektierendes Subjekt wird von Bonito Oliva als ein Narziss-Typus geschildert, der gerade im Moment seiner Selbstbetrachtung seine Identität als Künstler (d.h. als Person in rationaler und messbarer Übereinstimmung mit der realen, fassbaren Welt) übertrete und ins Innere seiner Subjektivität tauche: „Allerdings ist sein Blick nicht auf das eigene Werk gerichtet, er macht keine Anstalten, seine Arbeit kritisch zu begutachten; vielmehr konzentriert er sich ganz und gar auf sein ge-

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 196.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 197.

⁴⁵⁹ Ebd.

wölbtes Konterfei in dem Hohlspiegel. Parmigianinos Selbstporträt zeigt den Künstler nicht bei seiner üblichen Tätigkeit, also nicht im Akt des Malens, sondern in dem Augenblick, da er sich selbst betrachtet, um sich zu malen: Es zeigt jenen Augenblick der Betrachtung, der dem Bild vorausgeht und insofern dem Maler seiner selbst genauestens entspricht.⁴⁶⁰ Das „heroische Es“ werde dadurch in die „Gleichgültigkeit des Ichs“ übersetzt, und die manieristische Tragödie erfülle somit, kann angenommen werden, eine radikale, aber doch zivilisatorische Funktion. Schematisch betrachtet gehe es in der Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht um die Dialektik von Nähe und Ferne der Renaissance, sondern um die Dialektik zwischen Innen und Aussen.

Als Gegenbewegung zum klassischen Formenkanon der Renaissance wird der Manierismus im Text Bonito Olivas als Ort der Kultur, als Lebensraum und Diskursivität dargestellt, an dem sich ethische, ästhetische und vor allem persönliche existenzielle Transgressionen und Alteritäten abspielen. Die Verstöße gegen die Kultur der Renaissance finden auf eine subtile, indirekte, diffuse intertextuelle Art statt, als Subversion der klassischen Ästhetik und der Weltanschauung der Renaissance. Die Kunst des Manierismus erweitere durch eine Verschiebung sowohl der Raumkoordinaten wie auch der Positionierung der Figur des Subjekts ihre darstellerischen Grenzen und Möglichkeiten. „Der Manierismus“, schreibt Bonito Oliva im Rahmen seiner selbst metaphorischen Analyse der manieristischen Kunst als Text, „ist der Ort der Metapher par excellence, der Übertragung wie der Überschreitung, eher der Analogie und der Emblematik als der Logik, der diskursiven Darlegung oder der ausdrücklichen Erklärung.“⁴⁶¹

In der kulturell dynamischen Phase zum Ende der Renaissance und am Anfang der Epoche des Manierismus erweise sich der Begriff der Subjektivität als der Ort, an dem die wichtigsten, weil tiefgreifenden Veränderungen und Entwicklungen stattfinden – die Person des Künstlers und demzufolge auch unmittelbar die Kunst betreffend. Das Verhältnis des Subjekts zu seiner Umwelt und zu seinem eigenen Selbst bestimme die manieristische Kunst fundamental und wird daher von den oben angeführten Theoretikern als zentral für ihre Analysen postuliert. Die traumatische Dialektik (auch als Entfremdung thematisiert) zwischen Innerlichkeit

⁴⁶⁰ Ebd., S. 198.

⁴⁶¹ Ebd., S. 211.

und Äusserlichkeit als Ort der Subjektivität in der manieristischen Malerei, die selbst als Konsequenz einer politischen, sozialen, religiösen und intellektuellen Vertrauenskrise der klassischen Renaissance zu verstehen sei, führe in den bildenden Künsten zur Auflösung des humanistischen Vertrauens in die Stabilität und Wahrheit der abgeschlossenen Formen. Die so verstandene innere Dialektik oder sogar Entfremdung des Künstlers/Subjekts sei aber zugleich die Voraussetzung für seine künstlerische bzw. darstellerische Kreativität. Die radikale, durch Deformationen und Verdrehungen ausgedrückte Ästhetik (Thematik und Form bzw. Formalismus) der manieristischen Kunst sei demnach als Reaktion des Subjekts auf die im 16. Jahrhundert herrschenden kulturellen und vor allem persönlichen Antinomien zu verstehen.

Nachwort

Als ein wesentliches Charakteristikum der zeitgenössischen Kunst sind, wie bereits einleitend ausgeführt, Verstöße gegen ästhetische, ethische und persönliche Grenzen im weitesten Sinne zu einem zentralen Thema der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur zur Gegenwartskunst geworden. Entsprechend werden in der kunsthistorischen Literatur zum Manierismus Überschreitungen von ästhetischen, ethischen und persönlichen Grenzen thematisiert und als die Kernmerkmale der manieristischen Kunst dargelegt. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden solche in der Fachliteratur thematisierten Transgressionen im Bereich der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität im Sinn einer Arbeitshypothese jeweils unter dem Oberbegriff der „Alterität“ zusammengefasst. Ein Hauptbestandteil der Untersuchung sollte sein, aus der umfangreichen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur eben die facettenreichen Belege herauszufiltern und diskursanalytisch zu betrachten, die auf besonders charakteristische und aussagekräftige Weise den als Arbeitstitel vorgeschlagenen Begriff der Alterität als kennzeichnendes Merkmal der behandelten Kunstepochen explizit oder in unterschiedlicher Brechung thematisieren. Von Bedeutung war dabei weniger eine katalogartige Zusammenstellung aller Detailbelege, was angesichts des Umfangs der diesbezüglichen Literatur ohnehin wenig erfolgversprechend wäre, sondern vielmehr die Zusammenstellung und Diskussion der prägnantesten und aus verschiedenen Perspektiven pointierten Interpretationen der relevanten Literatur.

Dazu wurde zunächst der Begriff der Alterität unter Bezugnahme auf die entsprechende Literatur auf textbezogener diskursanalytischer Ebene definiert. Alterität wurde also im Fall eines einzelnen Kunstwerks, des Kunststils an sich oder der gesamten Kunstepoche als Bezeichnung eines Andersseins, oder des Anderseins überhaupt, aufgrund der Überschreitung von bisherigen ästhetischen, ethischen und persönlichen Grenzen bestimmt bzw. als begriffliches Hilfsmittel herangezogen. Des Weiteren wurde Alterität unter Bezugnahme auf einen Teil der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur als die Transgression etablierter

Normen jenseits einer somit konstruierten ästhetisch-ethischen Identität im Sinne einer Dialektik zwischen Konformität und Abweichung bezeichnet.

Durch die Nebeneinanderstellung der unter den genannten Kriterien lokalisierten Texte einer Anzahl von Autoren, die auch als Vertreter verschiedener kunsthistorischer Perspektiven gelten können, soll verdeutlicht werden, wo und auf welche Weise die Gegenwartskunst durch die kunsthistorische Forschung als Topos einer Alterität hinsichtlich der Ästhetik, der Ethik und der Subjektivität dargestellt wird. Entsprechend wurden diejenigen kunsthistorischen Positionen über den Manierismus vergleichend geprüft, die vom heutigen Standpunkt betrachtet als historisches Korrelat für den Diskurs über die Alterität der Gegenwartskunst verstanden werden könnten. Ziel der Gegenüberstellung war die kunsthistorische Lokalisierung von möglichen Vergleichspunkten bzw. Referenzpunkten für die Darstellung der Thematik der Alterität in der relevanten Literatur sowohl über die Gegenwartskunst wie auch über den Manierismus in einem erweiterten kunsthistorischen Kontext. Dafür wurde untersucht, ob und wo sich in der Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst Muster in der Anwendung des Begriffs der Alterität feststellen lassen, die sich vergleichbar auch im Diskurs der Manierismusforschung wiederfinden, und darüber hinaus, ob dabei, implizit oder explizit, eine Analogie zwischen Moderne und Renaissance zum Ausdruck gebracht oder nahegelegt wird.

In der einschlägigen Literatur wird die Gegenwartskunst in einem weitgefassten soziokulturellen Milieu situiert, mit dem sowohl der Künstler wie auch der Betrachter in einem formenden Dialog stehen. Die Begriffe der Ästhetik und der Ethik stellen dabei fundamentale Parameter der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Forschung dar. Die in einem weiteren Sinn zu verstehenden Begriffe des Politischen und – ganz besonders – der Subjektivität liefern den implizit metaphysischen Rahmen für die Ästhetik und die Ethik. Kurz zusammengefasst ist unter dem Begriff Subjektivität das jeweils bewusste Verhältnis des Subjekts zu seiner Umwelt und zu seinem eigenen Selbst zu verstehen. Kunst geschehe als Ergebnis dieser interaktiven Beziehung und nicht mehr nach traditionellen ästhetischen und ethischen Bestimmungen. Für eine Reihe von kunsthistorischen Interpreten wird die Erfahrung des zeitgenössischen Künstlers, die die postästhetischen Formprinzipien des Kunstwerks beeinflusse, zum Leitthema. Dementsprechend lässt sich häufig eine Politisierung des Diskurses über die neuen formalistischen bzw.

antiformalistischen Möglichkeiten der Kunst feststellen: die Frage nach der Bestimmung der Gegenwartskunst könne seit den 60er-Jahren nur unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Strukturen und Grenzen beantwortet werden. Die Betonung wird vom Werk auf die Erfahrung im Milieu des Politischen verschoben, wobei die Ästhetik des Kunstwerks der entpersonalisierten, aber zugleich auch entfesselten Subjektivität des Künstlers unterworfen sei – der Dandy-Künstler als Held bzw. Anti-Held der Avantgarde sei Beispiel dafür. Diese kunsttheoretische Neuorientierung gemäss der Frage nach der Eigengesetzlichkeit der Gegenwartskunst, die in der Literatur meist als positive (emanzipierende) Entwicklung begrüsst wird, übersehe aber einigen Theoretiker zufolge die Unterwerfung der Kunst unter die Staatsgewalt, den Informationsüberfluss oder das Fetischisieren des Objekts und die Verdinglichung der Person durch den Kapitalismus und stösst damit zugleich auch auf Skepsis.

Die diskursive Gegenüberstellung der klassischen Kunst der Renaissance bzw. der Hochrenaissance und der anticlassischen Kunst des Manierismus als Zuspitzung, Vollendung und Überwindung der Kultur und Kunst ersterer impliziert einen diskursiven Ort der Alterität in der kunsthistorischen Literatur, der einem historischen Topos des künstlerischen (ästhetischen und ethischen) aber auch persönlichen Andersseins entspricht. Fundamentale Änderungen der Vorstellung des Menschen von der Welt und von sich selbst werden als die Möglichkeitsbedingung der Entwicklung des Manierismus betrachtet. Daher wird Manierismus nicht als blosser Kunststil, sondern darüber hinaus als die historisch-existentielle Dimension einer neuen Weltanschauung (infolge des Untergangs der harmonischen Welt der Renaissance infolge der Krise letzterer) am Anfang der Moderne dargelegt. Es gebe eine fundamentale Auseinandersetzung zwischen dem rationalen oder rationalistischen Formalismus der klassischen Kunst mit dem radikalen abstrakten oder sogar abartigen Formalismus des Manierismus. Die Erfahrung der sozial bedingten Unsicherheit (wohl als Konsequenz sozialwirtschaftlicher Entwicklungen) des manieristischen Künstlers wird von manchen Autoren betont; sie führe zu ästhetischen Transgressionen gegenüber den gestalterischen Prinzipien der Renaissance, wie den überlängten Formen oder veränderten und unrealistischen Raumverhältnissen. Die Literatur beschreibt und thematisiert den im Vergleich zur Renaissancekunst charakteristischen Subjektivismus des Manierismus und seine weiteren we-

sentlichen Charakteristika (wie das reflexive Bewusstsein, den Subjekt-Objekt-Dualismus, die Entfremdung des Individuums). Die Subjektivität – das Verhältnis des Künstlers zu seiner Umwelt und zu seinem eigenen Selbst – erweise sich, darüber sind die meisten Kunsthistoriker einig, als fundamentaler Aspekt der manieristischen Kunst und führe, im Fall des Manierismus als Zuspitzung und Überwindung der Renaissancekunst, in die Auflösung des Vertrauens in den ausgewogenen humanistischen Formalismus der Renaissance. Angesichts der immanenten dialektischen Beziehung des Manierismus zur Renaissance beinhalte auch die Moderne, deren historisch-evolutionäre Beziehung zur Renaissance unbestritten ist, selbst bis in unsere Tage die inhärente Polarität zwischen dem Klassischen und dem Antiklassischen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kunstepochen der Gegenwartskunst und des Manierismus in der Regel nicht explizit korreliert werden. Bedeutende Ausnahmen sind die Analysen von Gustav René Hocke, Arnold Hauser und Achille Bonito Oliva, nach denen der Manierismus als das historische Muster jeder nachfolgenden radikalen Kunst in der Neuzeit mitsamt der Gegenwartskunst dargelegt wird. Weniger explizit thematisiert Jacques Bousquet den kubistischen, surrealistischen und futuristischen Aspekt der manieristischen Kunst und Emil Maurer plädiert für eine Analyse des Manierismus aus der Perspektive der Gender Studies. Was die Literatur über die Gegenwartskunst betrifft, wird die Kunst seit den 60er-Jahren in keiner Weise ausdrücklich mit dem Manierismus identifiziert oder verglichen. Ausnahmen hiervon sind die Darlegungen von Hocke, Hauser und Bonito Oliva, die sich jedoch mit dem Manierismus als Hauptthema befassen. Aus der vergleichenden Analyse der in den beiden Teilen der vorliegenden Untersuchung beschriebenen Diskurse kann allerdings resultiert werden, dass differenzierte, aber deutliche begriffliche Ähnlichkeiten zwischen der Literatur über die Gegenwartskunst und derjenigen über den Manierismus zur Thematik der ästhetischen, ethischen und persönlichen Alterität festzustellen sind. Beide Kunstepochen werden implizit oder explizit als Perioden dargelegt, in denen die Kunst sich auf radikale Weise über die bisherigen ethischen und ästhetischen Grenzen hinaus entwickelt habe. Die bedeutendste Auswirkung dieser Überschreitungen sei wohl eine erweiterte Erkenntnis des Individuums über seine Subjektivität, gegenüber welcher das Individuum, in der Rolle des Künstlers und/oder des Betrachters,

durch eine transgressive Kunsterfahrung positioniert werde. Demnach bedeute die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst oder mit dem Manierismus für das Individuum jeweils auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst, mit seiner eigenen nunmehr veränderlichen Subjektivität.

Die so beschriebene existentielle Auseinandersetzung, bei der die Kunsterfahrung als eine Art Spiegel für das reflektierende Individuum sowohl des 16. Jahrhunderts wie auch des letzten Drittels des 20. und des Anfangs des 21. Jahrhunderts wirke, wird von der Mehrheit der Autoren weder als einfach nachvollziehbare noch als schmerzlose Erfahrung beschrieben. Die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Subjektivität sei das Ergebnis entsprechend auf komplizierte Weise veränderter kultureller Verhältnisse, wie etwa einer sozialen Verunsicherung oder Entfremdung, aber auch zugleich der erweiterten persönlichen und politischen Freiheit als Folge der neuen Verhältnisse nach der vorausgesetzten Krise der Renaissance bzw. der Moderne. Hieraus ergebe sich konsequenterweise eine Alterität der Subjektivität überhaupt erst als Nebenwirkung der gesellschaftlichen Neuordnung, oder konkreter formuliert, einer andauernden Konsolidierung des Kapitalismus bzw. der modernen säkularen Weltanschauung. In der Manierismus-Literatur sind die postulierten Krisen der abendländischen Kultur im Laufe des 16. und danach des 20. Jahrhunderts in den Analysen von Hocke, Hauser und Bonito Oliva, auf subtile Weise aber auch in der Analyse von Panofsky im Rahmen einer explizit theorisierten kunst- und kulturgeschichtlichen Korrelation und Kontinuität festzustellen. Die meisten Autoren korrelieren aber die Krise der Renaissance als historisch-kulturelle Ursache des Manierismus nicht mit der Krise der Moderne als Möglichkeitsbedingung der Gegenwartskunst bzw. der postmodernen Kunst. In der Literatur über die Gegenwartskunst ist keine explizite Erwähnung des Manierismus bzw. der Krise der Renaissance als kausaler Vorgänger der Gegenwartskunst oder der Krise der Moderne festzustellen.

Unabhängig von der kunst- und kulturgeschichtlichen These der Korrelation zwischen Gegenwart und Manierismus als im Wesen verbundene Epochen und im Gegensatz zur These von der kulturgeschichtlichen Unabhängigkeit untereinander erweist sich als gemeinsame Grundlage der meisten Analysen beider Kunstepochen die kausale Korrelierung zwischen gesellschaftlichen Strukturen – insbesondere in Anbetracht derer epochalen Veränderung – und der Entstehung eines

radikalen Kunststils bzw. einer entsprechend radikalen Kunstepoche. Kurz resümiert: Für einen radikalen Kunststil bzw. für eine spannungsvolle Kunstepoche sei eine Kulturkrise prägend und umgekehrt, ein transgressiver Kunststil oder eine durch Verstösse ausgeprägte Kunstepoche setze eine tiefgreifende Krise der Kultur voraus. Die Gegenwartskunst entwickle sich demgemäss als kulturelle Folge der Krise der Moderne hinsichtlich ihrer ethischen, ästhetischen und letztendlich metaphysischen Glaubwürdigkeit im Laufe der seit den 60er-Jahren und bis heute aktuellen Zuspitzung des Kapitalismus als die dominante Kultur des Abendlandes (insbesondere nach Jamesons einflussreicher These), die sich nach gängiger Meinung als (die) Postmoderne abspiele. Wyss etwa verweist auf eine dichte und dramatische Passage aus der *Ästhetischen Theorie* Adornos, den er als den „letzte[n] Moderne[n]“ bezeichnet.⁴⁶² Im zitierten Exzerpt bedauert Adorno die Unfähigkeit der Kunst am Ende der Moderne, eine bestimmte und bestimmbare Form anzunehmen: „Auch die Gestalt von Kunst in einer veränderten Gesellschaft auszumalen steht nicht an. Wahrscheinlich ist sie ein Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als daß sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat.“⁴⁶³ Durch eine charakteristische Trope der Negativen Dialektik unterstreicht er aber zugleich die (zumindest) bisherige moralische Verpflichtung der (allerdings modernen) Kunst als gegenwärtiges Monument der Geschichte, dem Leiden Form zu geben, und warnt vor einer künftigen „wunschgemäss wieder positiv[en]“ Kunst, die wohl eine weitere Instanziierung der Negativität der abendländischen Kultur sein würde: „Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.“⁴⁶⁴ Am Ende der Moderne, so Wyss, betont Adorno Hegels These vom Ende der Kunst über den „letzte[n] Modernismus“, wonach sich die Kunst am Ende der Romantik wie auch zur Mitte des 20. Jahrhunderts über ihre ästhetische und wohl metaphysische Grenzen hinaus radikal entwickle: „Adorno verlegt Hegels These vom Ende der Kunst in eine Zukunft, über die man nicht verhandeln darf, als würde sie auch wirklich ein-

⁴⁶² Beat Wyss, *Nach den großen Erzählungen*, S. 73.

⁴⁶³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 386f.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 386.

treten.“⁴⁶⁵ Der Manierismus entstehe als die spektakuläre Auswirkung der Vollendung der Kultur und der Kunst der Renaissance (zumindest in ihrer Michelet'schen und Burckhardt'schen Fassung) im Laufe von deren Entwicklung zur neuzeitlichen protomodernen und allmählich säkularen kapitalistischen Kultur. Stoichita, der den Manierismus der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts nach als *ars ultima* bezeichnet, schreibt charakteristisch: „Der Glaube der Renaissance an eine ‚*mathesis universalis*‘ hat seine Wirksamkeit verloren. Bruchteile der Welt schweben im leeren Raum umher und gehorchen den bis dahin unbekannten Gesetzen der Anziehung und Abstoßung.“⁴⁶⁶ Der Topos eines neuen Wissens zeichne sich als Folge einer Dialektik zwischen der Überschreitung von bisherigen ästhetischen und moralischen Grenzen einerseits und andererseits der Rationalisierung des Denkens und der Kultur zu Beginn der Moderne (im fundamentalen Sinn der andauernden und immer wieder hochaktuellen querelle des Anciens et des Modernes) ab: „War das fundamentale Verhältnis in der Renaissance-Darstellung dasjenige zwischen Einheit und Vielfalt, so ist nun das Problem, mit dem sich die Malerei auseinanderzusetzen hat, das Verhältnis zwischen Vielfalt und Vielfalt. In den Kunsttraktaten wird die Frage der perspektivischen Anordnung durch die der tabellarischen Einordnung ersetzt.“⁴⁶⁷ Stoichitas Aufsatz über die Auswirkungen der Radikalität des Manierismus auf Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts ist bezeichnenderweise in einem 1995 erschienenen Sammelband zur Kunst und Kunsttheorie am

⁴⁶⁵ Wyss, ebd. Siehe Kapitel „II. Der letzte Modernismus“, S. 43-76. In den Ästhetik-Vorlesungen schreibt Hegel zur Kunsterfahrung in Anbetracht der aktuellen kulturellen Verhältnissen: „Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen.“ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band I, S. 25. Interessanterweise formuliert Panofsky die grundlegende Lehre von Zuccari und Lomazzo zum Manierismus in ähnlicher Weise: „Das Schöne in der Kunst entsteht nicht mehr durch eine bloße Synthesis des zerstreuten, aber doch irgendwie gegebenen Vielen, sondern durch eine intellektuelle Schau des in der Wirklichkeit überhaupt nicht anzutreffenden εἶδος.“ Erwin Panofsky, „Der ‚Manierismus‘“ in: Ders., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* in: Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* – Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hg. v. John Michael Krois, S. 135.

⁴⁶⁶ Victor I. Stoichita, „*Ars ultima*. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus“ in: Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, S. 58.

⁴⁶⁷ Ebd.

Ende des 20. Jahrhunderts veröffentlicht. Mit Ausnahme von Hocke, Hauser, Cropper und Falguières wird jedoch die Moderne nicht explizit als analog zur Renaissance dargestellt.

Die vergleichende Untersuchung der Thematik der Alterität in der kunsthistorischen Literatur einerseits der Gegenwartskunst und andererseits des Manierismus und deren diskursanalytische Parallelisierung wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf möglichst neutrale, diskursanalytische Weise konzipiert und durchgeführt. So spannend, gerechtfertigt und sogar auch nötig ein ethisch motivierter kunsthistorischer Ansatz sein mag – der anregende Zugang zur Aktualität der Kultur- bzw. Kunstgeschichte sowie der Kunst selbst von Beat Wyss könnte hierbei als Referenz dienen: „Diskurskritik strebt nach einer Dekolonisierung des Denkens und träumt, wie meine kleine Tochter nach einem Zoobesuch, von der Befreiung der Dinge.“⁴⁶⁸ – wurde hier bewusst darauf geachtet, eine persönliche, aber auch eine kunsthistorisch bzw. kunstwissenschaftlich begründete Stellungnahme zu den Darlegungen der verschiedenen Autoren zur Thematik Alterität zu vermeiden. Anliegen der Studie ist es vielmehr, Impulse für weitere intertextuelle kunsthistorische Forschungsansätze hinsichtlich diskursiver Parallelen und begrifflicher Verwandtschaften zwischen der Literatur zur Gegenwartskunst und zum Manierismus hinsichtlich der Thematik der Alterität zu geben. Die hier vorgeschlagenen Ansätze lassen eine weitergehende Analyse sowohl der historiographischen Beziehung zwischen den verschiedenen Auffassungen wie auch der epistemologischen Gründe der jeweiligen historisch-hermeneutischen Zugänge als aufschlussreich erscheinen. Nichtsdestoweniger ist diese Zielsetzung ihrerseits auch ethisch motiviert und um eine Dekolonisierung des Denkens im Sinne einer Diskursanalytik der betreffenden kunsthistorischen Literatur bemüht, ohne sich dabei die Befreiung der Dinge vorzustellen.

⁴⁶⁸ Wyss, ebd., S. 218.

Literaturverzeichnis

- Akker, Paul van den. *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Alberti, Leon Battista. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin. Darmstadt: WBG, 2011.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 1998.
- Arasse, Daniel und Andreas Tönnemann. *La Renaissance maniériste*. Paris: Gallimard, 1997.
- Barthes, Roland. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964 .
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1995.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Beck. Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lash. *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Belting, Hans. *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 2011.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* 2. Auflage. München: Deutscher Kunstverlag, 1984.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Verlag C. H. Beck, 1994.
- Belting, Hans. *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*. Hamburg: Philo Fine arts, 2005.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

- Bonito Oliva, Achille. *Die Ideologie des Verräters. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*. Köln, DuMont, 2000.
- Bonito Oliva, Achille. *Im Labyrinth der Kunst*. Berlin: Merve Verlag, 1982.
- Bonnet, Anne-Marie und Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Münschen: Verlag C. H. Beck, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Éditions Denoël, 2009.
- Bousquet, Jacques. *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. München: Bruckmann, 1985.
- Braungart, Wolfgang (Hg.). *Manier und Manierismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000.
- Buchloh, Benjamin H. D. "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*" in: *October*, Vol. 48 (Spring 1989).
- Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2009.
- Burke, Peter. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. Second Edition. Cambridge: Polity Press, 1999.
- Buskirk, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Carrier, David. „Danto and His Critics: After the End of Art and Art History“ in: *History and Theory*, Vol. 37, No. 4.
- Cashell, Kieran. *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London: I. B. Tauris, 2009.
- Cassirer, Ernst. *Eidos und Eidolon / Erwin Panofsky, Idea*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008.
- Castiglione, Baldassare. *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2008.
- Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

- Chastel, André. *Le sac de Rome, 1527. Du premier Maniérisme à la Contre-Réforme*. Paris: Gallimard, 1984.
- Chastel, André. *Le tableau dans le tableau*. Paris: Flammarion, 2012.
- Chastel, André. *Mythe et crise de la Renaissance*. Genève: Skira, 1989.
- Clark, Kenneth. *The Art of Humanism*. London: John Murray, 1983.
- Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
- de Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
- della Mirandola, Pico. *Oratio de hominis dignitate – Rede über die Würde des Menschen*. Herausgegeben und übersetzt von Gerd von der Gönna. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Del Noche, Augusto. *The Crisis of Modernity*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014.
- Demandt, Alexander. *Philosophie der Geschichte. Von der Antike zur Gegenwart*. Köln: Böhlau Verlag, 2011.
- Dickhoff, Wilfried. *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Dvorák, Max. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Zweiter Band: Das 16. Jahrhundert*. München: Piper Verlag, 1929.
- Dvorák, Max. *Studien zur Kunstgeschichte*. Leipzig: Reclam Verlag, 1991.
- Elkins, James and Robert Williams. *Renaissance Theory*. London: Routledge, 2008.
- Falciani, Carlo and Antonio Natali (Eds.). *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*. Firenze: Mandragora, 2014.
- Falguières, Patricia. *Le maniérisme. Une avant-garde au XVIe siècle*. Paris: Gallimard, 2004.

- Foster, Hal (Ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 2001.
- Frey, Dagobert. *Manierismus als europäische Stilerscheinung*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1964.
- Friedlaender, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: Columbia University Press, 1990 (1957).
- Geulen, Eva. *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Glowacka, Dorothea and Stephen Boos (Eds). *Between Ethics and Aesthetics. Crossing the Boundaries*. New York: State University of New York Press, 2002.
- Goertz, Hans-Jürgen. *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Göransson, Anna Maria. „Studies in Mannerism“ in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 38:1-4, 120-143. London: Routledge, 2008 (1969).
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Hauser, Arnold. *Der Ursprung der modernen Kunst. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München: DTV, 1979.
- Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Verlag C. H. Beck, 1967 (1953).
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art. Vol. II Renaissance, Mannerism, Baroque*. London: Routledge, 1999.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hocke, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1957.

- Hocke, Gustav René. *Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus*. Wiesbaden und München: Limes Verlag, 1975.
- Hofmann, Werner. *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 2004.
- Hofmann, Werner (Hg.). *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Wien: Löcker Verlag, 1987.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Imhof, Kurt. *Die Diskontinuität der Moderne. Zur Theorie des sozialen Wandels*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2006.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *The Ancients and the Postmoderns. On the Historicity of Forms*. London: Verso, 2015.
- Jenks, Chris. *Transgression*. London: Routledge, 2003.
- Jervis, John. *Transgressing the Modern. Explorations in the Western Experience of Otherness*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Julius, Anthony. *Transgressions. The Offences of Art*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hg. v. Kurt Köster. Stuttgart: Kröner Verlag, 2006.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001.
- Krieger, Verena und Rachel Mader (Hg.). *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln: Böhlau Verlag, 2010.
- Krieger, Verena (Hg.). *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Köln: Böhlau, 2008.
- Kristeller, Paul O. *Humanismus und Renaissance II*. München: Fink Verlag, 1974.
- Kristeva, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

- Lecoq, Anne-Marie (Éd.). *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001.
- Linck, Dirck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr, Martin Vöhler (Hg.). *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes, 2010.
- Lukacs, Georg. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.
- Lüthy, Michael und Christoph Menke (Hg.). *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: Diaphanes, 2006.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2011.
- Maurer, Emil. *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*. Zürich: Verlag NZZ, 2001.
- McEvelley, Thomas. *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. New York: McPherson Publishers, 1992.
- McEvelley, Thomas. *The Triumph of Anti-Art. Conceptual Art in the Formation of Post-Modernism*. New York: McPherson Publishers, 2005.
- Meyer, Richard. *What was Contemporary Art?* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- Menke, Christoph und Juliane Rebentisch (Hg.). *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006.
- Michelet, Jules. *Histoire de France – VII Renaissance*. Édition présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier. Paris: Éditions des Équateurs, 2014.
- Morley, Simon. *The Sublime. Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: The Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2005.
- Murray, Linda. *The High Renaissance and Mannerism*. London: Thames & Hudson, 2011 (1985).
- Nagel, Alexander. *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Nagel, Alexander. *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

- Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Edited by Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: Chicago University Press, 1982.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1972.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1972.
- Papenburg, Bettina und Marta Zarzycka (Eds). *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London: I. B. Tauris, 2013.
- Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Pindar. *Oden*. Übersetzung von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Praz, Mario. *Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1988.
- Rebentisch, Juliane. *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg: Junius Verlag, 2013.
- Reichle, Ingeborg und Steffen Siegel (Hg.). *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- Scavizzi, Giuseppe. „Worringer and the Modern Concept of Mannerism“ in: Studi di Storia dell'Arte 21, 2010. Perugia: Edart, 2011.
- Schellekens, Elisabeth. *Aesthetics and Morality*. London: Continuum Publishing, 2007.
- Schneider, Norbert. *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*. Berlin: LIT Verlag, 2012.
- Schneider, Norbert. *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art*. Köln: Böhlau Verlag, 2014.
- Shearman, John. *Mannerism. Style and Civilization*. Harmondsworth: Pelikan, 1967.
- Smithson, Robert. *The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

- Stangos, Nikos (Ed.). *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 1994.
- Steinberg, Leo. *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007 (1972).
- Stoichita, Victor I. *Figures de la transgression*. Genève: Librairie Droz, 2013.
- Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700*. New York: Doubleday, 1955.
- Vasari, Giorgio. *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. Ed. Philip Jacks. New York: Random House, 2006.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- Vöhler, Martin und Dirck Linck (Hg.). *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Westheider, Ortrud und Michael Philipp (Hg.). *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*. München: Hirmer Verlag, 2008.
- Wölfflin, Heinrich. *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. Basel: Schwabe Verlag, 1983.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Basel: Schwabe Verlag, 2009.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Wilhel Fink Verlag, 20007.
- Würtenberger, Franzsepp. *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*. Wien & München: Schroll Verlag, 1962.
- Wyss, Beat. *Die Wiederkehr des Neuen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2007.
- Wyss, Beat. *Nach den großen Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.